

LUDWIG BIELER

HISTORIA DE LA LITERATURA ROMANA

LUDWIG BIELER

HISTORIA DE LA LITERATURA ROMANA

VERSIÓN ESPAÑOLA DE

M. SÁNCHEZ GIL



EDITORIAL GREDOS

MADRID

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA GREDOS

I. MANUALES, 5

Título original: *GESCHICHTE DER RÖMISCHEN LITERATUR*, 2.ª ed., WALTER DE GRUYTER & Co., Berlin, 1965.

PRIMERA EDICIÓN ESPAÑOLA, 1971.
1.ª reimpresión, 1973.
2.ª reimpresión, 1975.
3.ª reimpresión, 1980.
4.ª reimpresión, 1982.
5.ª reimpresión, 1983.
6.ª reimpresión, 1987.
7.ª reimpresión, 1992.

Depósito Legal: M. 29606-1992.

ISBN 84-249-2810-5.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1992. — 6528.

ADVERTENCIA

Al citar las fuentes abreviamos los nombres y títulos de obras de los autores latinos en la forma en que lo hace el *Thesaurus Linguae Latinae.* CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*; RE = *Real Enciclopedia de la Antigüedad clásica,* de Pauly-Wissowa; RAC = *Diccionario Real de la Antigüedad y del Cristianismo*; cos. = Cónsul.

Las fechas sin otra indicación, es decir, que no van acompañadas con la aclaración "antes de Cristo" o "después de Cristo", se entiende que se refieren a la era anterior a Cristo si se trata de la Parte I, y a la era de Cristo si se trata de la Parte II.

INTRODUCCIÓN

1. DELIMITACIÓN Y DEFINICIÓN DEL TEMA

Los conceptos de "literatura romana" y "literatura latina" se entrecruzan. El latín se escribió y habló todavía mucho después de la caída y desmembramiento del Imperio Romano de Occidente. En los Estados que surgieron de él siguió siendo el latín el idioma literario; desde la época carolingia (y en Irlanda todavía antes) fue la lengua universal y unificadora, al lado de las lenguas de las literaturas nacionales. Aún hoy continúa siendo el latín el idioma de la Iglesia romano-católica. Pero esto tiene poco que ver con la historia de la literatura romana: tan sólo como supervivencia de formas y motivos literarios, de técnicas y elementos estilísticos y, sobre todo, como tradición de aquella literatura.

No todos los autores romanos escribieron en latín. Los más primitivos escritores de Anales lo hicieron en griego, cosa que todavía ocurre, aunque esporádicamente, en tiempo de los Antoninos; aun el mismo Cicerón lo ensayó eventualmente, y Claudiano, procedente de Alejandría, compuso en griego una *Gigantomaquia*. En una época anterior consiguieron cierta reputación en la literatura romana algunos itálicos,

como Plauto y Ennio, e incluso un africano como Terencio, y posteriormente algún que otro griego u oriental, cuya lengua materna no era el latín. Pero desde la edad clásica de la literatura romana, los países que participaron activamente en ella estaban del todo romanizados: Italia desde la guerra de conquistas (91-88 a. de C.), España desde los comienzos de nuestra cronología, África desde el siglo II, y las Galias desde finales del siglo III. La creación literaria de los hombres nacidos en tales países pertenece esencialmente a la literatura romana; los romanos nativos de la misma capital apenas si la representan, salvo los oradores: son los nativos del resto de Italia y luego de las Provincias los que nos transmiten lo típicamente romano. Tal es el caso de Ennio en el siglo II antes de Cristo, así como el de Rutilio Namaciano en el V después de Cristo.

El objeto de nuestro estudio requiere también una limitación en el contenido. No le interesa al hombre moderno prescindir de toda obra literaria que no pertenezca a las "bellas letras"; menos aún les interesaba a los antiguos. Claro es que aquí sólo pueden ocupar un espacio modestísimo los escritos puramente técnicos, a saber, en la medida en que contribuyan a hacernos comprender las obras literarias y su medio ambiente cultural. Sin embargo, hay tres disciplinas fundamentales en la Antigüedad para la formación y, consiguientemente, para la "literatura": historia, filosofía y retórica. En un mundo que sólo conoció más tarde y tan sólo en sus balbuceos el ensayo y la narración literaria de libre invención (la novela), las narraciones históricas, los diálogos filosóficos y las teorías retóricas (que a veces asumieron en parte la función de nuestra crítica literaria) constituyeron las principales formas de la prosa literaria, al lado del arte de la elocuencia.

La literatura latina de la antigua Iglesia constituye un caso límite. No podemos abordarla aquí ni exhaustivamente en sí misma ni ignorarla del todo. Al finalizar la Edad Antigua, la literatura romana se había transformado en cristiana;

como literatura cristiano-latina transmitió a la Edad Media la antigua herencia, tanto en el fondo como en la forma. Desde el punto de vista de heredera y elaboradora del legado espiritual y de las tradiciones literarias —con muchas nuevas creaciones provechosas—, pertenece la literatura cristiano-latina a la historia de la literatura romana.

Así, pues, el objeto de nuestro estudio es la literatura de los romanos en sentido estricto. Los escritos latinos de la Antigüedad posterior sólo se incluyen en cuanto son una forma de expresión de lo auténticamente romano.

2. LO PECULIAR DE LA LITERATURA ROMANA

Entre los diversos pueblos de la antigua Italia, sólo los romanos crearon una literatura. Claro es que existía por doquier la palabra oral y escrita, y en ocasiones quedó expresada en formas permanentes. Pero con esto no se crea en ninguna parte una literatura. Los habitantes de Italia escribieron en prosa y en verso en el idioma de Roma, la ciudad que señoreaba Italia, aun antes de que existiese una literatura propia.

Mas por esto la literatura romana no es una literatura italiana. De existir, se hubiese expresado diferentemente. Por lo que sabemos de los antiguos nativos de Italia, no se distinguían mucho temperamentalmente de los italianos actuales. Tampoco deben haberse diferenciado mucho los romanos de sus vecinos, tanto menos cuanto que la población de Roma se incrementaba con las más diversas poblaciones de Italia.

Según esto, la literatura de este país es desde sus orígenes hasta su término sensiblemente romana y posee un aliento y un carácter que le es exclusivamente propio. Esta realidad no sufre el menor menoscabo por el hecho de que muchos de los primitivos autores latinos no se expresen en su idioma materno, si bien existen aquí grados de apropiación

y asimilación. Así, el latín de Plauto se puede comparar con el francés de un bretón, el de Terencio con el francés de un ruso culto del siglo XVIII: no escriben en el lenguaje de un pueblo, sino en el de una sociedad.

Merece subrayarse que los romanos no dieron su nombre a su lengua: el *populus romanus*, como después el Imperio Romano, hablaba latín. Pero la antigua literatura latina es romana.

La literatura romana ocupa un lugar muy peculiar entre las literaturas del mundo. Quien la enjuicie sólo desde el punto de vista estético-literario, no la contará entre las más eximias. Apenas si tiene nombres de la categoría de Homero o de Sófocles, de Tucídides o Platón, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Dostoyevski; ni cuenta con una obra tan sublime como el libro del *Génesis*, ni tan directa como el del *Kalevala*. En cambio la literatura romana es más universal que cualquier otra, aun en sus representantes menos significativos; ninguna otra ha influido tan amplia y permanentemente. Sin la literatura romana no habrían existido las literaturas románicas, ni la prosa inglesa; y aun los autores más sobresalientes de las letras germánicas son en el fondo deudores a la escuela latina, a pesar de sus simpatías por lo griego. El influjo de lo griego se produjo en casos esporádicos, mientras que el de lo romano continúa a lo largo de los siglos como poderosa corriente. La vivencia de lo griego operó como estimulante poderoso (a veces, como en Byron o Hölderlin, superpoderoso); la herencia romana constituyó el pan cotidiano, generación tras generación. ¿Cómo fue eso posible?

La literatura romana abarca un mundo inmenso, recogiendo en sí y en medida creciente todas las cualidades de los países mediterráneos: griegos, etruscos, galos, africanos. Ante todo absorbió la gran literatura que le precedió, la griega. La Europa medieval heredó la mitología, el pensamiento y la ciencia griegos casi exclusivamente en forma indirecta, a través de los romanos. La literatura griega es menos unitaria que la

romana. Entre los griegos se diferencian las formas literarias predominantemente por la lengua: épica, lírica, dramática y ciencia conservan esencialmente el dialecto en que inicialmente se desarrolló cada uno de estos géneros literarios; en cambio la literatura romana sólo tiene *una* lengua para todos los géneros, de modo que la única diferencia, desde el comienzo, es estilística. La literatura romana es más ampliamente ecuménica. Desde su primera época de florecimiento es ya la literatura de un imperio universal, tanto en la etapa de su formación como en la cima de su poder y en su progresiva decadencia. Pero, antes de eclipsarse, esta literatura se transformó de "romana" en "latina" y en la forma de expresión de un reino espiritual que sobrevivió al derrumbamiento del imperio.

Considerada históricamente, la importancia de la literatura romana estriba ante todo en su ejemplaridad: es el primer caso de una literatura derivada y clasicista. Según expresión del filósofo griego Posidonio, los romanos supieron compensar su falta de poder creador con el arte de la imitación. Toman sus normas estéticas de una literatura extranjera cuya altura tratan de alcanzar y aun de superar; pero se apropian lo extraño de tal manera que se convierte en expresión peculiar de ellos. Este fenómeno se ha repetido en muchas literaturas nacionales de Europa.

Con frecuencia se ha dudado de la "originalidad" de la literatura romana. Quizá fuese más acertado preguntar por su espontaneidad, pues la originalidad sólo ha llegado a considerarse criterio de creación literaria más tarde, a fines del siglo XVIII. Con los griegos se nos presenta casi completo el nacimiento de una literatura autónoma en todas las formas que nos son familiares, partiendo de sus propias situaciones religiosas o sociales. Esto representa un fenómeno singular, al menos dentro de la Antigüedad. Contemplamos cómo nace uno tras otro cada uno de los géneros de la literatura griega con su perfección, históricamente limitada, para extinguirse

después. En la literatura romana el proceso es distinto. Acepta las formas griegas, casi todas simultáneamente, como "canónicas"; pero les da un nuevo contenido. Así ha sucedido siempre en la literatura europea. La tragedia ática se agotó con Eurípides; pero cada vez renace con nuevo aliento el drama europeo, desde Ennio y Pacuvio hasta Ibsen y Sartre, pasando por los autos sacramentales y moralidades del Medioevo. La epopeya heroica de los griegos comienza y termina para nosotros con Homero (lo que viene tras él es la decadencia o el renacimiento artificial); la epopeya romana, cuyo primer artífice se presenta como reencarnación de Homero, cuenta casi con tantos renacimientos como poetas: Ennio, Virgilio, Lucano, Juvencio y otros durante la Edad Media hasta Dante; luego con la epopeya de la Época Moderna entre los italianos, portugueses e ingleses, y finalmente con la moderna prosa epopéyica, la novela de gran envergadura.

Hay que distinguir entre las convenciones formales de un género literario y su contenido. Los romanos aceptaron las formas griegas de expresión porque los helenos las habían elaborado tan perfectamente desde la cima de su cultura que parecía imposible crear algo mejor con que reemplazarlas. Pero los romanos las concibieron de otro modo. El poeta griego se mueve con libertad individual dentro de las convenciones del género que prefiere cultivar; su personalidad se destaca así más poderosamente, como ocurre con Sófocles respecto de Eurípides. En cambio el poeta romano asimila la forma —cualquier forma— a la manera propia, es decir, romana. De ordinario cultiva más de un género literario, y suele permitirse cierto equilibrio, una mezcla de convenciones y estilos: maneja las formas más elásticamente, "más abiertamente". No crea ninguna nueva forma básica, pero las que ha asumido entran en nuevas relaciones y, en este sentido, también la literatura romana es "formalmente" creativa. *Satura tota nostra est,* dice Quintiliano (10, 1, 93), cosa que también se puede fundamentalmente afirmar de la elegía. Los

griegos no cuentan con ningún poeta del tipo de Plauto, Catulo, Horacio, ni con ningún Prudencio ni con ninguna epopeya cristiana, a excepción de la tardía *Paráfrasis de San Juan* por el poeta Nonno. La época postalejandrina no nos muestra ningún poeta griego de altura: Claudiano, que pudo haberlo sido, emigró a Occidente y compuso en latín.

Muchos son los pueblos de la Antigüedad que se relacionaron con la cultura griega: frigios, armenios, tracios, egipcios, etruscos, oscos, celtas. La mayoría poseían una civilización igual o superior a la de los romanos en la época en que entraron en contacto con el helenismo, conocían la escritura y poseían los rudimentos de una literatura. Pero tan sólo los romanos sintieron el ansia de oponer a la cultura griega una cultura nacional, elaborada a su semejanza. El romano típico, descrito como hombre práctico, sobrio, sin interés por los valores del espíritu, sin sentido de lo bello, es una abstracción de un valor histórico muy relativo.

Es cierto que el romano trató a menudo de reprimir el aspecto artístico de su naturaleza. En la época primitiva constituía esto un mandato férreamente impuesto por la necesidad; luego pasó a ser una convención sacrosanta de la buena sociedad que la tradición exigía. Aun el propio Cicerón, el literato y conocedor de las artes, no sólo se creyó obligado a hacer el *diletante* en público (como los ingleses de la Edad Moderna): el espíritu de la sociedad en que nació pudo tanto en él que, traicionando a su naturaleza, siguió la carrera política y sólo cedió a sus inclinaciones literarias en momentos de forzosa ociosidad.

La literatura romana se desarrolla entre dos extremos: el fondo popular de una literatura que Roma compartía con las estirpes de Italia y las obras maestras helénicas. El elemento itálico se pudo desarrollar poco. La *gravitas* romana, aunque no lo aplastó del todo, tampoco le permitió prosperar. Actúa más bien como corriente subterránea en la *Fescennina licentia* (Hor. Epíst. 2, 1, 145), en las farsas oscas (atela-

nas) que ni siquiera fueron víctimas de la prohibición de representaciones teatrales del año 115 antes de Cristo y, en general, en la insolencia de la comedia "latina" de tipo plautínico, que se distingue de la comedia de Aristófanes no menos que de la de Menandro. En cambio la Roma victoriosa se rindió casi sin lucha a la cultura helénica: voluntariamente, pero no incondicionalmente ni sin discernimiento; de modo que el romano transformó lo que aceptó con el espíritu de aquella *humanitas* cuya expresión más cabal encontramos en el círculo de Escipión el Joven y en la obra literaria de Cicerón.

3. CONSERVACIÓN DE LA LITERATURA ROMANA

Al crítico moderno se le presenta la literatura romana como un campo de ruinas, del que sólo acá y allá se destaca algún monumento incólume o poco dañado. De entre los cerca de ochocientos autores de la antigüedad latina cuyos nombres conocemos, apenas una quinta parte nos habla desde al menos una obra conservada; de la mitad aproximadamente tenemos fragmentos que nos permiten un juicio literario; los demás son simples nombres. Se han perdido obras tan importantes como los *Orígenes* de Catón, el *Hortensius* de Cicerón, las *Elegías* de Cornelio Galo, el *Thyestes* de Vario. Escuelas y géneros enteros se han perdido casi por completo. Apenas si podemos formarnos una idea suficiente del drama en traje romano *(fabula praetexta* y *fabula togata)*, del Mimo, de las Atelanas, de la Analística en tiempos de Sila, de la poesía "nueva" en el medio ambiente de Catulo. Hasta resulta problemático en sus detalles reconstruir, a base de los numerosos fragmentos existentes, los *Anales* de Ennio, las *Sátiras* de Lucilio, las *Historias* de Salustio.

La mayoría de las obras perdidas sucumbieron en la Antigüedad tardía. Las que sobrevivieron al triunfo del cristianismo y a las migraciones de pueblos jamás fueron ya olvidadas por completo [1].

---

[1] En los siglos "oscuros" del 600 al 800 y todavía en la época carolingia desempeñaron los irlandeses un papel importante en la

En las escuelas del imperio carolingio se estudiaron con renovado fervor los clásicos latinos, para seguirlos como modelos estéticos y estilísticos. Hombres como el abad Lupo de Ferrières en el siglo IX se esforzaron seriamente en la obtención de textos correctos. El clasicismo carolingio siguió actuando largo tiempo; tan sólo en las universidades de la Alta Edad Media comienzan a replegarse las Artes frente a las "Facultades" (teología, jurisprudencia, medicina). El Renacimiento no enriqueció el acervo de textos, pero sacó a la luz muchos que el Medievo tardío apenas había estimado e incluso había olvidado, agrupó racionalmente los existentes y cuidó de su conservación mediante múltiples copias. Ni siquiera la filología moderna ha añadido mucho a esto. Que podamos leer nuevamente los palimpsestos (véase abajo) es una aportación nueva, pero no un descubrimiento. Los papiros latinos son pocos en número y no nos han devuelto ninguno de los textos importantes perdidos.

Son diversas las causas que explican la pérdida de una parte tan grande de la literatura romana. La más general fue la decadencia de la cultura al fin de la Antigüedad, junto con la destrucción y disgregación de muchas bibliotecas en las casi ininterrumpidas contiendas e invasiones. Fácilmente se estropearon los manuscritos saqueados; los ejemplares incompletos se vendieron a menudo como material de desecho, abriéndose camino hacia los monasterios, donde faltaba material sobre el que escribir; allí se borraron insuficientemente los antiguos escritos y se escribieron otros textos, según las necesidades (*codices rescripti* o palimpsestos).

La Iglesia cristiana no fue de suyo enemiga de la literatura antigua; incluso tomó mucho de ella para sus planes culturales —piénsese en Jerónimo († 420) o Casiodoro († 580)—. Se reconoció pronto el valor de la literatura pagana para entender la Sagrada Escritura en

---

conservación de la literatura clásica. El evangelizador y fundador de monasterios Columbano († 615), sobre cuya vida sólo poseemos informes exactos desde su llegada al reino de los francos, manifiesta una erudición respecto a los autores latinos como la que por entonces poseía tan sólo Venancio Fortunato. Es difícil determinar hasta qué punto cultivaban los irlandeses la literatura latina clásica en su tierra: primeramente se exageró su contribución en la transmisión de la cultura antigua; en cambio recientemente se suele subestimar. Quizá fueron los eruditos irlandeses los que salvaron de la desaparición el texto de Horacio.

su sentido literal e histórico y por eso se concedió a los autores antiguos un lugar en la enseñanza cristiana, aunque no sin reservas. Es rara excepción la abierta hostilidad contra los clásicos, como la de Gregorio Magno (según una tradición, que ciertamente no es anterior a Juan de Salisbury en el siglo XII, llegó a mandar quemar la biblioteca palatina). Los escritos filosóficos de Cicerón, el estoicismo senequiano, teñido de religión, la poesía virgiliana (cuya cuarta égloga no tardó en interpretarse mesiánicamente) podían ser considerados como precursores del pensamiento cristiano. Incluso cuando podía haber motivo de conflicto, no siempre se procedió a la aniquilación; de lo contrario no nos habría llegado el poema epicúreo-didáctico de Lucrecio, ni el *Arte de amar* de Ovidio, ni, aunque sea en forma fragmentaria, la novela satírica de Petronio. Sin duda, la mentalidad cristiana tuvo influjo decisivo sobre la elección de las obras que se estimaron dignas de conservarse; este influjo tuvo que ser tanto más eficaz cuanto que, con el reconocimiento del cristianismo por parte del Estado y con el florecimiento de la Patrística latina en el siglo IV, coincide un acontecimiento decisivo para la historia del libro antiguo: la transición del rollo de papiro al códice de pergamino, precursor inmediato de nuestro libro. Al transcribir los textos en la nueva forma de libro, más manejable, se echó el lastre por la borda. Por otro lado, en los círculos de la nobleza culta se tomó esta transcripción como oportunidad para una esmerada revisión de los clásicos paganos y cristianos; de ello dan testimonio las notas críticas (*subscriptiones*), en parte originales y en parte copiadas de otros modelos en los manuscritos de Terencio, Horacio, Juvenal, Livio, Frontón y Prudencio.

Junto a la cristianización del Imperio Romano hubo otras razones para hacer una selección entre la masa de obras literarias, y con ello, un peligro potencial para la supervivencia de las eliminadas. Ya en tiempos precristianos operaban tales tendencias. Lo mejor es siempre enemigo de lo bueno: en la Antigüedad, en que el principio de la imitación dominaba, si es que no era una ley absoluta, sucedía que una obra maestra en su género oscurecía de tal modo a las precedentes menos perfectas, que poco a poco caían en el olvido. La *Eneida* de Virgilio y las *Sátiras* de Horacio debían sustituir, según la intención de sus autores, a las obras de Ennio y de Lucilio: los poetas de la época de Augusto saben lo que deben a sus precursores, pero también saben que los grandes poetas de la República no sa-

tisfacen ya al gusto artístico de su propio tiempo; y Horacio, cuyo género literario le permite libertad, llega a expresarlo así *(Sat.* 1, 4). Ennio y Lucilio hallaban cada vez menos lectores; hacia el fin de la Edad Antigua dejaron de ser transcritos a los códices, y, a no ser por la moda arcaizante en la literatura y en la erudición de la época de Adriano, nuestra pobreza sería aún mayor respecto a muchos fragmentos. Donde con más fuerza actúa la tendencia a abandonar a los autores menos perfectos es en la enseñanza. Un buen profesor sólo presentará como modelo a sus alumnos lo mejor; y quizá llegue a ponerlos en guardia expresamente contra obras menos perfectas, como hizo Quintiliano en la época de los Favios contra el estilo de Séneca entonces de moda: el ciceronianismo de Quintiliano ha ejercido su influencia casi hasta hoy. Aunque las escuelas de Occidente no llegaron a conocer una selección canónica tan rigurosa como las de Bizancio, seleccionaron también ellas, y el círculo de lecturas escolares se redujo cada vez más con la decadencia general de la cultura, los cambios de las estructuras sociales y la creciente indigencia de la época. Quintiliano (Inst. 10, 1) expone las características de unos cincuenta poetas y prosistas latinos; el gramático Arusiano Mesio, del siglo IV, sólo toma sus ejemplos de cuatro autores: Virgilio, Terencio, Salustio y Cicerón. Claro es que hasta las postrimerías de la Edad Antigua hubo hombres familiarizados con más amplios sectores de la literatura romana, como Sidonio Apolinar en el siglo V o Boecio en los umbrales del VI; pero se trata de las cimas de un mundo en hundimiento. Ocurre que algunos textos nos han llegado por azar, como el *De re publica* de Cicerón o los extractos de Petronio, que llegaron a la Edad Media en ejemplar único. Aquí y allá puede haber influido alguna razón especial: nuestro texto de Catulo procede, por ejemplo, de un manuscrito único (desaparecido posteriormente), que todavía en el siglo X se hallaba en la ciudad de origen del poeta, Verona.

Gran parte de los escritos latinos no cristianos deben su conservación a las necesidades de la vida diaria. La mayoría de estas obras pertenecen a la "literatura utilitaria", con frecuencia en lenguaje no artístico ni literario: obras técnicas, como la *Arquitectura* de Vitrubio (del tiempo de Augusto), los libros de Vegecio (siglo IV) sobre estrategia y veterinaria, escritos sobre agricultura y el Corpus de los agrimensores, de la Antigüedad tardía. La medicina sirve también a las necesidades del hombre. En este dominio los romanos se mueven

influidos por los griegos, desde la *Medicina* de Celso (siglo I d. de C.) hasta las tardías traducciones de obras griegas, a menudo en latín vulgar muy acentuado.

Una de las causas de la desaparición, sobre todo de las obras más vastas, fue la práctica de "epitomizar", muy en boga desde el siglo III d. de C., precursora de nuestras ediciones abreviadas y *book digests*. No todos los lectores tenían paciencia ni tiempo para estudiar los 142 libros de la *Historia Romana* de Livio. Por eso se hicieron pronto extractos que se difundieron en el comercio librero. Pero en el siglo III y IV estos extractos se reducen todavía más para convertirse en compendios mezquinos. Es conocido el sino de la obra de Livio: de sus 142 libros sólo poseemos 35. Un ejemplo de reducción progresiva es la obra *De verborum significatu*, del erudito anticuario M. Verrio Flaco, que vivió en tiempos de Augusto. Este valioso diccionario enciclopédico sólo nos ha llegado en el extracto de S. Pompeyo Festo (de fines del siglo II), que tampoco se ha conservado completo; en las partes que le faltan tenemos que contentarnos con un extracto del extracto, hecho por Paulo Diácono en el siglo VIII.

4. FUENTES DE LA HISTORIA DE LA LITERATURA ROMANA

La fuente principal de la historia de la literatura romana son las obras conservadas. Su estudio es el primer quehacer del historiador de la literatura, y no puede ser sustituido con nada. Pero no queremos limitarnos a entender una obra literaria en cuanto al idioma, a valorarla estéticamente y calar en su sentido espiritual, sino que hemos de comprenderla también históricamente, como creación de su autor, como elemento condicionado y condicionante de una situación espiritual, política y social, como eslabón en el desarrollo de una forma literaria, como expresión de una tendencia artística.

Aquí reside nuestra primera dificultad. El autor antiguo casi nunca se comunica en su obra tan directamente como el moderno, y la biografía antigua, con su preferencia por los

clisés anecdóticos, rara vez tiene en cuenta aquellos rasgos personales que nos permiten comprender la creación de un autor. Excepciones como las vidas de Terencio, Virgilio y Horacio, procedentes de la obra *De poetis*, de Suetonio, conservada sólo en extractos posteriores, permiten adivinar lo que por otra parte puede habérsenos perdido. Aquí hallamos, por ejemplo, detalles sobre la forma de trabajar de Virgilio, o echamos una mirada a la correspondencia de Augusto con Horacio y Mecenas.

Tampoco faltan por completo los autotestimonios reveladores. ¡Qué idea nos habríamos formado de la personalidad de Cicerón sin sus cartas a Ático! Horacio nos sale al encuentro como hombre y como poeta en las *Sátiras* y *Epístolas* y en algunas *Odas* casi tan directamente como un contemporáneo; hasta conocemos su personal estilo de vida. La autobiografía poética de Ovidio *(Trist.* 4, 1) está escrita con aquella finura psicológica de observación que caracteriza también en sus obras a este autor, que es el más moderno entre los del tiempo de Augusto. Ya en el siglo II a. de C. se enfrenta Terencio en los prólogos de sus comedias con la crítica contemporánea. Pero la mayoría de los testimonios de autores romanos, sobre todo los de los más antiguos, sólo nos proporcionan datos de su vida "exterior", de la composición de sus obras o de acontecimientos decisivos en la vida del poeta, como la concesión de la ciudadanía a Ennio o la pérdida de la hacienda paterna por Virgilio. Sólo hacia el fin de la Edad Antigua hallamos un autoanálisis parecido al nuestro, en las *Confesiones* de San Agustín: el cristianismo abrió una nueva dimensión de la vida interior. Naturalmente, no toda manifestación de un autor en primera persona constituye un testimonio de sí mismo; por eso tenían que fracasar, por la naturaleza misma de la poesía antigua, los intentos hoy abandonados (al menos en el terreno científico) para reconstruir, a base de las poesías de Catulo, Tibulo y Propercio, sus "novelas eróticas".

Junto al autotestimonio está el testimonio relativo al prójimo. Ya los antiguos vieron en el *Miles gloriosus* de Plauto una insinuación sobre la discusión del poeta Nevio con la familia de los Metelos y su castigo. Propercio nos informa ya hacia el 26 a. de C. sobre la creación de la *Eneida* (2, 34, 61 ss.), que no llegó a publicarse hasta el año 19, después de la muerte de Virgilio. Livio nos brinda un informe impresionante sobre la muerte de Cicerón en un valioso fragmento de su perdido libro 120; las cartas de Plinio el Joven contienen noticias interesantes sobre su amigo Tácito; Séneca el Viejo (al principio del imperio) fija recuerdos sobre los estudios retóricos de Ovidio, que enriquecen con rasgos característicos el autorretrato del poeta.

Por último, se aprende mucho con la comparación de obras literarias, sobre todo de aquellas que, dentro de un mismo género, relacionan a los precursores con sus sucesores. Pero semejante comparación supone una interpretación psicológicamente penetrante, y por eso mismo subjetiva.

Con este material y esencialmente con el mismo método trabajó ya la filología de la Antigüedad. Sólo que se hallaba en condiciones mejores que las nuestras, pues entonces contaba en la mayoría de los casos con textos completos. Las afirmaciones y juicios de los antiguos gramáticos y retóricos son con frecuencia la única fuente de conocimiento que poseemos sobre las obras perdidas. En todo caso, podemos examinar y valorar el tipo de trabajo de estos eruditos sobre los originales que poseemos y, en consecuencia, apreciar con justicia su dictamen cuando se refiere a obras de las que sólo poseemos fragmentos o que desconocemos por completo.

Desde mediados del siglo II a. de C. se desarrolló en Roma una filología científica bajo el influjo y a imitación de la de Pérgamo y Alejandría. Su primer representante de importancia es L. Elio Estilón, en tiempos de Sila. El inventario de la literatura arcaica y la determinación de su cronología constituían uno de los principales quehaceres de los filólogos ro-

manos. En parte se podían encontrar datos en los registros oficiales: el Estado no sólo encargaba cantos procesionales como el de Livio Andrónico, sino que también adquiría para su representación tragedias y comedias que, como en Grecia, pertenecían al programa de las fiestas religiosas. Las didascalias, por ejemplo, proceden de fuentes oficiales y, según el modelo alejandrino, determinan la fecha y otros detalles de la representación de una obra dramática. En las comedias de Terencio y en dos de Plauto conservamos todavía tales didascalias o instrucciones. En tiempo de los Gracos el poeta trágico L. Accio trató, en un poema didáctico, titulado *Didascalica,* sobre la historia documentada de las literaturas griega y romana, ante todo del drama. En la misma época comenzaron los filólogos a trabajar en torno a Plauto, que había alcanzado una singular popularidad; ya entonces se hallaba gravemente adulterado el texto de sus piezas teatrales —sólo conocidas en ejemplares escénicos— y circulaban bajo su nombre bastantes productos ajenos. En aquella época quedó fijado el texto en la medida de lo posible; pero sólo Varrón, contemporáneo de Cicerón, como resultado de serios estudios, seleccionó de entre la masa de las comedias "plautínicas", veintiuna que consideró indiscutiblemente auténticas; con excepción de la última, nos han llegado en colección casi intacta. Varrón incluyó también en sus *Imagines* —semblanzas de romanos famosos acompañadas de textos— a los poetas y prosistas primitivos, y Cornelio Nepote, que era de la misma generación, nos proporcionó también en su obra *De viris illustribus,* conservada sólo parcialmente, biografías de oradores e historiadores romanos.

Esto ciertamente no es historia de la literatura en el sentido que nosotros damos a este término; pero en la Antigüedad no existía semejante disciplina. Los relatos sobre la vida de los autores pertenecen a la biografía, e incumben a los gramáticos los catálogos de obras, los problemas de autenticidad y el análisis del lenguaje; a los retóricos principal-

mente corresponde la crítica estética, y a la poética, que es una rama de la filosofía, la naturaleza de los géneros literarios y sus orígenes, a veces reconstruidos apriorísticamente. Pero la Antigüedad estaba lejos de realizar una síntesis de estos diversos aspectos y de estudiar a partir de ellos históricamente la literatura nacional. Claro es que los límites no son absolutos. Ya el poema de Volcacio Sedígito *De poetis* (escrito a fines del siglo II) añade a la exposición biográfica juicios estéticos (el fragmento más largo es un canon de compositores de paliatas); el *Bruto* de Cicerón, nuestra fuente principal sobre la primitiva elocuencia romana, contiene varios detalles personales junto a sus características retóricas; Séneca el Viejo nos ha transmitido anécdotas de todas clases acerca de la escuela retórica; las biografías de Suetonio se ocupan eventualmente del problema de la autenticidad y de la crítica literaria. Tan sólo la visión panorámica de Quintiliano sobre la literatura romana es exclusivamente retórica, pues trata de la educación del orador.

Desgraciadamente la investigación de la literatura romana ha compartido el sino del objeto de su estudio. Se han conservado pocas obras: el *Brutus* de Cicerón, las biografías de Catón y Ático, escritas por Cornelio Nepote, la colección de Séneca el Viejo de modelos de retórica, Quintiliano, y, de los *Virorum illustrium libri* de Suetonio, la sección *De grammaticis et rhetoribus*. Todavía en el siglo IV se conocía la obra entera; Donato tomó de ella las biografías que antepuso a su comentario a Terencio y a su perdido comentario a Virgilio. Donato familiarizó también sin duda a su discípulo Jerónimo con Suetonio; Jerónimo no sólo tomó de Suetonio múltiples extractos para su adaptación latina de la *Crónica del mundo*, de Eusebio, sino que, a imitación de Suetonio, escribió un compendio de la historia de la literatura cristiana con el título *De viris illustribus*, continuado por Genadio de Marsella (fin del siglo V) e Isidoro de Sevilla († 636).

Suetonio cierra la sección sobre los gramáticos con la exaltación de un hombre cuyo trabajo, apenas apreciado por sus contemporáneos, fue de la mayor importancia para la conservación de los textos clásicos más antiguos y para comprender su lenguaje: M. Valerio Probo. Era natural de Berytos (Beirut) y parece que vivió hasta fines del siglo I d. de C. En una época en que había pasado de moda en la capital la literatura primitiva y apenas se enseñaba ya en las escuelas, Probo coleccionaba en una provincia, siempre más conservadora que la capital, los antiguos textos, los limpiaba de errores y, a la manera alejandrina, los ilustraba con signos críticos y anotaba peculiaridades de sus giros idiomáticos. Publicó poco y aun eso sobre cuestiones especiales y de ámbito reducido. Nunca tuvo más de dos o tres discípulos al mismo tiempo; en un clima de conversación espontánea los iba introduciendo en el mundo de sus aficiones y de su modo de trabajar. Y, en efecto, trabajaron siguiendo a su maestro y contribuyeron sin duda mucho al arcaísmo literario del siglo segundo. El anticuario Aulo Gelio (nacido hacia el 130) conoció todavía personalmente algunos de los discípulos de Probo; a él le debemos noticias que rebasan a Suetonio. Parece que al principio Probo no llegó a escribir personalmente ningún comentario propiamente dicho; pero en los comentarios sobre Virgilio y en el comentario sobre Terencio, de Donato, hallamos huellas de su trabajo de crítica textual.

Los comentarios eran indispensables ante todo en la escuela; para algunos autores se retrotraen hasta épocas muy tempranas. No se sabe si las anotaciones aclaratorias se escribían ya en la Antigüedad al margen del texto, como se hizo en los manuscritos de la Edad Media; probablemente se publicaron en general como obras independientes, sobre todo cuando no se trataba de anotaciones aisladas sobre la lengua o el contenido, sino más bien de antecedentes de orden general, por ejemplo histórico, encaminados a facilitar la comprensión del texto. De esta especie es el comentario a mu-

chos discursos de Cicerón que escribió Asconio Pediano en el siglo I d. de C. con profundo conocimiento histórico de la época. También Acrón, cuyo desaparecido comentario sobre Horacio corresponde probablemente al siglo II, evidentemente se hallaba aún en condiciones de estudiar en buenas fuentes el mundo circundante del poeta y, sobre todo, de determinar las personas a quienes Horacio alude. Único en su género es el *Commentum Terenti* de Elio Donato, que une a su análisis estético y dramático un estudio idiomático muy sutil y, además, proporciona importantes referencias histórico-literarias, que demuestran cómo aprovechó Terencio sus modelos griegos. Los demás comentarios de la Antigüedad tardía son menos interesantes desde el punto de vista histórico-literario; o se trata de obras demasiado escolares, como el comentario sobre Virgilio de Ti. Claudio Donato, o se pierden excesivamente, como Servio, en lucubraciones ajenas a la mejor inteligencia del texto.

Biógrafos, gramáticos, arqueólogos e incluso los filósofos, constituyen nuestras canteras de fragmentos de obras desaparecidas. El valor de estos autores como fuentes literarias es muy desigual. Cicerón cita frecuente y abundantemente a los poetas antiguos, sobre todo a su autor preferido, Ennio; sus citas vienen a ilustrar sus tesis filosóficas o a servir como ejemplos retóricos. Esto tiene la ventaja de hacernos conocer con frecuencia piezas más amplias. Pero la conexión, familiar para los lectores de Cicerón, con frecuencia sólo es insinuada; y ni siquiera sabemos siempre a punto fijo hasta dónde llega la cita, la paráfrasis y el texto vinculador. Aulo Gelio en el siglo II *(Noctes Atticae)*, Censorino en el III *(De die natali)* y Macrobio a principios del V *(Saturnalia*: comentario al *Somnium Scipionis* de Cicerón) difundieron su material en conexiones más vastas. En cambio los manuales de gramática sólo citan por razones lingüísticas, sin interés por otras conexiones (los más influyentes fueron Elio Donato en el siglo IV y Prisciano hacia el año 500); la situación es to-

davía peor en la *Compendiosa doctrina* de Nonio Marcelo (¿del siglo IV?), a quien sólo interesan las rarezas filológicas y arqueológicas. En el mejor de los casos se indica la obra de que procede una cita, y, en las obras extensas, también el libro; aun en tal caso queda vasto campo para un trabajo ordenador del fragmento citado.

BIBLIOGRAFÍAS MODERNAS: Entre las diversas obras dedicadas a la literatura romana, pocas merecen el nombre de Historia de la literatura. Como ensayo, es digno de consideración G. Bernhardy con su *Grundriss der römischen Literatur*, ^{2}1872. De mayor amplitud —tan indispensables como ilegibles— son: W. S. Teuffel, *Geschichte der röm. Lit.*, reelaborada por Schwabe, Kroll, Klostermann y otros, I^{6} 1916, II^{7} 1920, III^{6} 1916, y M. Schanz, *Geschichte der röm. Lit. bis z. Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*, reelaborada por C. Hosius y G. Krüger, I^{4} 1927, II^{4} 1935, III^{3} 1922, IV. 1^{2} 1914, IV. 2 1920. La Enciclopedia General de la Antigüedad clásica (*Die Realencyklopädie des klassischen Altertums*) (1894-) contiene también artículos fundamentales, aunque los primeros volúmenes están muy anticuados. Bibliografía anual: *L'Année philologique*, editado por J. Marouzeau. La información anual de Bursian es continuada desde el fin de la guerra por la revista "Lustrum".

De la muy prometedora obra de Friedrich Leo, *Geschichte der röm. Lit.*, sólo ha aparecido el primer volumen: *Die archaische Literatur*, publicado en 1913; junto a él está su breve exposición del tema en *Die Kultur der Gegenwart* I 8 (1912). Hay dos obras de proporciones modestas, pero estimulantes y ricas, aunque a menudo susciten oposición: A. Kappelmacher-M. Schuster, *Die Lit. der Römer bis zur Karolingerzeit* (1934), y E. Bickel, *Lehrbuch der Geschichte der röm. Lit.* (^{2}1961). Es notable, a pesar de su brevedad (sobre todo para comprender los géneros literarios), la obra de E. Norden, *Die röm. Lit.*, ^{3}1927, ^{5}1954 ("Quellen u. Materialien", preparada por H. Fuchs). Añadamos también: A. Klotz, *Geschichte der röm. Lit.* (1930; Compendio 1947); C. Cichorius, *Röm. Studien*, 1922; W. Kroll, *Studien z. Verständnis d. röm. Lit.*, 1924; E. Howald, *Das Wesen der latein. Dichtung*, 1948; K. Büchner-J. B. Hofmann, *Latein. Lit. u. Sprache in d. Forschung seit 1937* ("Wissenschaftl. Forschungsberichte" 6, 1951); un estudio comprensivo de la literatura, que analiza los problemas, pero téngase en cuenta las serias reservas de W. Schmid: "Roman. Forsch". 63 (1951), 398-406; K. Büchner, *Römische Literaturgeschichte: ihre Grundzüge in interpretierender Darstellung*, 1957. Todavía son muy dignos de leerse (aunque críticamente) los capítu-

los dedicados a la literatura en la *Römische Geschichte* de Mommsen. De otros idiomas citaremos: E. Paratore, *Storia della letteratura latina,* 1950; E. Bignone, *Storia della letteratura latina,* 3 vols., 1945-1950 (desde los orígenes hasta Cicerón); A. Rostagni, *Storia della letteratura latina,* 2 vols., 1949, 1952; I. Lana, *Letteratura latina,* 1963; A. G. Amatucci, *La letteratura di Roma imperiale,* 1947; H. J. Rose, *A Handbook of Latin Literature,* ^{3}1954. — J. W. Duff, *A Literary History of Rome from the Origins to the Golden Age,* ^{3}1953; del mismo, *A Literary History of Rome in the Silver Age,* ^{2}1960; J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity,* II^{2} (Greco-Roman), 1952. Resulta muy valioso y estimulante H. Bardon, *Les empereurs et les lettres latines,* 1940; del mismo, *La littérature latine inconnue,* 2 vols., 1952. Los elementos de historia social y del espíritu en la literatura romana los han puesto de relieve con notable claridad dos obras estadounidenses: T. Frank, *Life and Letters in the Roman Republic,* 1930, y E. K. Rand, *The Building of Eternal Rome,* 1943. Para la transmisión de la literatura antigua es fundamental G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo,* ^{2}1952; *Geschichte der Textüberlieferung* I (1961), 309-422 (K. Büchner), 511-76 (H. Rüdiger).

Sobre géneros literarios: M. L. W. Laistner, *The greater Roman Historians,* 1947; E. Howald, *Vom Geist antiker Geschichtsschreibung,* 1944. — F. Leo, *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form,* 1901; G. Misch, *Geschichte der Autobiographie,* ^{3}I, 1-2 ("Das Altertum"), 1949-1950. — H. Peter, *Der Brief in der römischen Literatur,* 1901. — R. Helm, *Der antike Roman,* 1956. — U. Knoche, *Die römische Satire,* 1949; O. Weinreich, *Römische Satiren,* 1949; L. Radermacher, *Weinen und Lachen,* 1947. — Para el drama, véase pág. 56.

Generalidades: R. Heinze, *Von den Ursachen der Grösse Roms,* 1921. — F. Leo, *Die Originalität der römischen Literatur,* 1904. — G. Jachmann, *Die Originalität der römischen Literatur,* 1926. — F. Klingner, *Römische Geisteswelt,* ^{4}1961. — K. Büchner, *Humanitas Romana,* 1957. — E. Löfstedt, *Roman Literary Portraits,* 1958.

Al final de cada sección se dará la bibliografía de cada época y (en una selección más estricta) sobre cada autor. No indico las ediciones de los textos; los comentarios, tan sólo cuando son importantes desde el punto de vista histórico-literario.

PARTE PRIMERA

LA LITERATURA DE LA REPÚBLICA

I

LA LITERATURA ROMANA HASTA LA MUERTE DE ESCIPIÓN EL JOVEN

1. ÉPOCA PRELITERARIA

Los antecedentes para la formación de una literatura no pueden haber sido en Roma esencialmente diferentes de los del resto de Italia. La más primitiva comunidad romana debió tener las mismas necesidades colectivas que sus vecinos inmediatos y lejanos. Pero se manifestaron tempranamente y con más vigor las influencias múltiples que se entrecruzaban y que presionaban. No sólo llegaba a Roma una amplia población inmigratoria, procedente de las estirpes circundantes —la leyenda de Rómulo pinta a su ciudad como refugio—, y absorbía con su poderío en expansión nuevos elementos itálicos, sino que desde sus orígenes operan allí dos civilizaciones superiores, la etrusca y la helénica.

Es difícil delimitar el grado y la especie de estas influencias. Son etruscos múltiples extranjerismos, sobre todo de tipo cultural, que reflejan las formas de vida de una clase social elevada. Más significativos aún son los numerosos nombres patronímicos etruscos que perviven en Roma. La leyenda romana testifica también el origen etrus-

co de los Tarquinios. Hasta el mismo nombre "Roma" parece ser etrusco; y acaso eran etruscos los que hicieron del establecimiento o colonia del Tíber una ciudad. Por todas partes se observa la influencia etrusca en el ceremonial religioso y estatal: en los lictores, que originariamente acompañan al rey y luego a las supremas autoridades administrativas y sacerdotales, en el triunfo (incluido el estrangulamiento de los reyes y príncipes vencidos que les acompañaban en el cortejo), en el culto de los antepasados de las familias nobles, con sus efigies *(imagines)* que se llevaban como máscaras en la solemne inhumación, en los augurios basados en la observación de las entrañas de los animales (arúspices) y otras ceremonias que el romano concisamente denominaba *disciplina Tusca (libri haruspicini, fulgurales, rituales)*. También es de origen religioso la sangrienta lucha de los gladiadores, que por primera vez se celebró en Roma el 264 a. de C., con motivo de la inhumación del etrusco (?) D. Junio Pera; la religión etrusca practicó la inmolación humana y así, cuando, en la época histórica, Roma, por circunstancias especiales, inmoló seres humanos, no hacía con toda seguridad más que seguir una costumbre etrusca. Una vez que Roma quebrantó el poder etrusco, trató de ignorar la importancia que había tenido en su propio pasado; pèro quien llevaba sangre etrusca en sus venas, como Mecenas, se enorgullecía de ello. Apenas si tuvo un influjo poderoso sobre la naturaleza del romano la manera de ser de los etruscos, que, aun en la cumbre de su poder, sólo formaron un escaso estrato superior. En la literatura romana sólo se hallan dos etruscos junto al diletante Mecenas: el satírico Persio, en tiempo de Nerón, y el elegíaco Maximiano, de época posterior.

Más profundamente penetró la influencia helénica, aunque en un primer momento no resulta tan perceptible. Roma se veía influida helénicamente aun antes de penetrar en el mundo del helenismo como factor político. Indirectamente se helenizaba a través de los etruscos, cuya cultura se movía a la sombra de la griega, y a través del mediodía itálico, sobre todo de los oscos, estrechamente relacionados con las ciudades de la Magna Grecia, pero que también habían caído bajo el dominio etrusco. Es, por ejemplo, etrusca la denominación romana de muchas divinidades y héroes griegos (Pollux, Aprilis ¿"mes de Afrodita"?); también el término *persona* (originariamente "máscara") es probablemente el *prósopon* griego a través del rodeo de la forma etrusca *fersu*. Por otra parte, cuando en latín se denomina al

héroe de la *Odisea* con un nombre propio del oeste de Grecia, Ulises, y cuando a la nación helénica se le da el nombre de una reducida estirpe beocia (*Graeci*), hay que explicarse tales casos como una mediatización itálica. Un contacto directo con la cultura helénica es admitido en el informe sobre el origen de la ley de las doce tablas (Liv. 3, 31), cosa que ratifica la historia comparada del derecho. Puede que las canciones rituales de los griegos hayan influido en la forma de la poesía sacra latina. El verso "saturnio" de la antigua poesía romana tiene una forma paralela griega, a pesar de su nombre itálico, y quizá ésta haya sido su precursora (E. Fraenkel, *Eranos* 49, 1951, 170 ss.).

Son muy discutidos la naturaleza y origen de los saturnios. El verso es itálico, no solamente romano. No se le pueden aplicar fácilmente ni las cantidades ni los acentos. Los modelos más primitivos (Himno de los Arvales, Livio Andrónico, Nevio, los elogios de Escipión entre otros) poseen gran variedad de formas y libertad en el tratamiento. La cadencia del verso parece seguir el acento de la frase; con todo, la cuestión del acento latino primitivo es tan problemática como la de los saturnios, y en cuanto a la prosodia latina, la conocemos por primera vez en la forma fijada por Ennio.

El verso saturnio es un verso largo, emparentado con los versos largos de otros idiomas indogermánicos. De sus dos partes (es decir, de sus dos dipodios), la primera lleva a menudo el ritmo ascendente y la segunda el descendente; las sílabas no marcadas son libres y pueden suprimirse. Sirva de modelo el verso inicial de la *Odusia* de Livio Andrónico:

virum mihi, / Camena, // insece / versutum.
"al hombre cántame, Camena, al muy versado".

Los romanos pudieron llegar a conocer versos griegos, semejantes a los saturnios, en el mediodía de Italia. No se sabe si el saturnio ha imitado estos versos o si ha sufrido su influjo.

Las estructuras del idioma, de las que surge la literatura, se asocian ante todo y por doquier a ciertas ocasiones o bien sirven a determinadas necesidades de la vida. Sólo se

puede hablar de "literatura" cuando se apunta lo que se transmite oralmente; pero también la poesía transmitida oralmente, el arte de narrar y el saber didáctico tienen una prolongada prehistoria.

Toda comunidad idiomática posee, junto a la expresión en prosa de la comunicación cotidiana, la expresión en verso, formal, como "respuesta" a situaciones típicas, como formulación de una experiencia típica que al menos virtualmente es colectiva. Es una forma elevada de expresión en que, a menudo, el verso y la prosa rítmica no se distinguen del todo. En la medida en que las formas arcaicas de vida son más rígidas que las complejas y diferenciadas jerarquías de la sociedad ulterior, también el lenguaje formal ocupa un espacio mayor. Esto ocurrió ante todo entre los romanos, naturalmente conservadores, quienes mantuvieron dicha formalidad arcaica en el ámbito de la religión y del derecho, en la vida pública y privada, durante mucho más tiempo que los griegos. Esta formalidad *(gravitas)* queda todavía largo tiempo como una costumbre obligada, aun después de haber dejado de ser ritual.

El habla formal recibe por parte de los romanos el nombre de *carmen.* Según la definición de Servio (comentario a la *Eneida* 3, 287) esta palabra comprendía en los tiempos primitivos no sólo "lo que está redactado en verso" *(quidquid pedibus continetur),* sino, en general, todo cuanto se expresaba de una manera formulista *(conceptis verbis):* oración y magia, fórmulas jurídicas y refranes, procesos verbales de oficio de funcionarios y sacerdotes y, por supuesto, la canción, de la que sólo más tarde se originaría el "poema", bajo la influencia griega.

Gracias a Catón (Agr. 141) nos ha llegado una antigua plegaria romana, que recitaba el padre de familia con motivo de la vuelta ritual *(ambarvalia)* alrededor de su finca en primavera. Hallamos en ella miembros de frases rítmicas, asíndeton, trípticos "progresivos"

con *-que* como sufijo, aliteración y rima; finalmente líneas y fórmulas que se repiten, relacionándolo todo y estructurándolo. También poseemos alguna información sobre las canciones del culto. Los "Salios" (saltadores), como se denominaba a los sacerdotes de Marte, celebraban en marzo y octubre, al principio y fin del año agrícola, una procesión con danzas solemnes y cánticos (Liv. 1, 20, 4). Por otra fuente sabemos también que había muchas clases de tales canciones de salios. Conocemos directamente la canción de los *Fratres Arvales* ("hermanos del campo"), sacerdotes de la deidad del agro Dea Dia, cuya fiesta se celebraba en mayo. Un protocolo de estos sacerdotes, del año 218 d. de C., contiene el texto de dicho canto: su texto arcaico lo hacía ya entonces ininteligible y tan sólo la investigación moderna ha llegado a interpretarlo. El verso empleado es el saturnio. Al final hay un *triumpe* quíntuple; pero el *io triump(h)e* es también el grito de júbilo del cortejo triunfal del general vencedor, que originariamente fue asimismo un acto sagrado en el que se cantaban canciones. Claro es que eran versos satíricos de los soldados sobre su general (Suetonio nos ha conservado dos de este tipo sobre César); y es posible que tuviesen en tiempos antiguos un sentido apotropaico.

Al dominio de lo religioso pertenecen también los *indigitamenta* de los pontífices, es decir las "conjuraciones" de deidades, por ejemplo, *adesto, Tiberine, cum tuis undis* (saturnio, Serv. Aen. 8, 72). Un paso más y nos hallamos en el mundo de la magia, de que nos dan ciertas pruebas algunos autores posteriores. Una ceremonia "mágica" muy antigua es la ofrenda de la muerte (*devotio*): el general romano se ofrece a sí y a los enemigos a las deidades del averno en momentos de gran peligro; entonces busca la muerte en la batalla para arrastrar consigo al enemigo en su muerte. Las palabras de la ofrenda de muerte que Livio nos refiere (8, 9, 6-8) atribuyéndolas a P. Decio Mus (en la batalla del Vesubio, 340) reproducen en lenguaje más reciente una antigua fórmula de ofrenda.

Es evidente que los romanos tuvieron canciones de guerra, de trabajo y de cuna; autores posteriores suponen su existencia, aunque no se ha conservado nada de ellas. Tampoco tenemos más que noticias indirectas (por ejemplo, por Festo-Paulo, p. 85) sobre los cáusticos *versus Fescennini*, que

se improvisaban con ocasión de las bodas. Por Livio, que los relacionó a través de fuentes desconocidas con los orígenes del drama romano (7, 2, 7), sabemos que se gritaban estos versos burlescos por uno y otro lado. También Horacio dice esto mismo (Epíst. 2, 1, 139 ss.), pero su *Fescennina licentia* se refiere a una cosecha agrícola. Puede que sea antigua la forma de diálogo de los fescenninos; deben claramente su posición en la historia dramática al modelo griego, según lo demuestra una culta teoría. El nombre *Fescennini* (de la ciudad falisca Fescennium en Etruria) indica algo que se ha copiado de fuera; pero la costumbre como tal es muy probablemente local.

Algo de esto sucede con el drama improvisado, la farsa italiana. En Roma resultaba tan autóctono este género como en cualquier otra parte y, sin embargo, se llama *ludus Oscus, fabula Atellana.* Por consiguiente, la forma especial con que se representaba en Roma debió provenir de la ciudad osca Atella.

Junto a las atelanas, que los romanos representaron, se colocó el teatro de los *histriones* o actores profesionales etruscos. Siguiendo sin duda una antigua tradición, Livio (7, 2) hace remontar su origen a la ocasión en que, para evitar una epidemia, se trajeron a Roma danzarines etruscos que ejecutaron danzas rituales. Gustó la exhibición y se celebraron los *ludi* aun sin ocasión especial alguna. Esta "prehistoria" del drama romano, que introduce también fescenninos y *satura* (véase pág. 42), da la impresión de una reconstrucción artificial. Los posteriores *ludi scaenici* siguen de todos modos la tradición del teatro griego. También es posible que se representaran en Etruria adaptaciones de piezas de teatro griegas, aunque a la verdad faltan informes sobre ello. La palabra *histrio* es ciertamente etrusca.

El padre transmite su experiencia al hijo, como reza la "regla agrícola" (Paulo-Festo, p. 82, 21 s. L.) *hiberno pulvere verno luto grandia farra, Camille, metes* (lo que se tra-

duciría aproximadamente así: "el polvo del invierno y la lluvia de la primavera te darán, Camilo, la bendición de una buena cosecha"). Ello se convierte en regla de vida en las sentencias *(praecepta)* de un vidente *(vates)* a quien no se ha podido localizar en el tiempo y acaso legendario, Marcio. Es conocido su consejo: *postremus dicas, primus taceas* (Isid. Orig. 6, 8, 12).

La regla de vida de los ciudadanos es el derecho. Los antiguos textos jurídicos son en todas partes de carácter formulista y sobre todo en Roma. Todavía Cicerón aprendió de memoria en la escuela la ley de las doce tablas —teóricamente la fuente de toda jurisprudencia romana— *ut carmen necessarium* (Leg. 2, 59). El texto de esta ley se redactó, como su mismo nombre indica, en doce tablas de bronce, cuando el antiguo derecho consuetudinario, cuya administración había sido durante largo tiempo un privilegio de la clase patricia, se publicó cediendo a la presión de la plebe. Acaso su redacción se debe al decenviro Apio Claudio (451/450); pero el texto que los autores posteriores citan es muy probable que lo redactase hacia el año 300 el censor de mismo nombre.

El panegírico de los muertos es un legado antiguo. Arranca ante todo del llanto fúnebre *(naenia)* y de la oración fúnebre *(laudatio funebris,* que es una de las raíces de donde brota la prosa romana; y una muestra de ello es la *laudatio Turiae* conservada en una inscripción, CIL, 6, 1527, del último decenio antes de C.). Los *tituli* que hay bajo las efigies de los antepasados y las inscripciones sepulcrales *(elogia)* conservan el recuerdo permanente de los difuntos; conservamos las inscripciones sepulcrales de varios Escipiones, comenzando por la de L. Cornelio Escipión Barbado, cos. 298, y epigramas sobre poetas famosos como Nevio y Ennio —el del último, según Cicerón, escrito por el propio autor—. También se hacía el panegírico de los antepasados con ocasión de banquetes; pero aquí se trata ya, según Catón († 149), conforme refiere Cicerón, de noticias de épocas remotas (Brut.

75; Tusc. 4, 2, 3); pero estos *carmina,* semejantes a una ronda, hacen pensar más que en baladas, en un poema corto como los escolios áticos dedicados a los asesinos de un tirano.

Así como se ha perpetuado el recuerdo de las generaciones hacia sus antepasados, también se escribía lo concerniente a la comunidad de los vivos. El sumo sacerdote *(pontifex maximus)* registraba año tras año públicamente en una tabla blanca los acontecimientos dignos de ser conservados. Si Catón no exagera (Gelio, 2, 28, 6), estos *Annales* apenas contenían algo semejante a lo que nosotros llamamos historia, sino noticias sobre carestías, eclipses de sol o de luna y otros "prodigios": cosas que podían interesar a aquella casta sacerdotal. Estos anales se continuaron redactando hasta las postrimerías de la República, cuando ya existía desde hacía tiempo una anotación histórica privada. En tiempo de los Gracos los publicó el sumo pontífice P. Mucio Escévola en 80 libros como *Annales maximi.* El título *Annales* fue adoptado en los escritos históricos.

Los libros oficiales *(commentarii, libri)* de los magistrados, de los colegios de sacerdotes y de las actas senatoriales contenían datos más valiosos; pero no se redactaban para el público. César fue el primero que, por razones políticas, dispuso de las actas del senado para su publicación; más aún, aprovechó los escritos oficiales para transformarlos en obra de arte literaria en sus *Commentarii.*

Escritos de esta clase podían contener núcleos capaces de desarrollarse como obra literaria, pero todavía no son literatura. Ante todo les falta el público, lo cual vale también para los archivos familiares, así como para los libros oficiales de sacerdotes y magistrados. El paso a la "literatura" se da plenamente tan pronto como alguien sale a la luz pública con su "obra". Appius Claudius Caecus dio este paso. El gran estadista (censor en 312, constructor de la Via Apia, orador contra la paz con Pirro en 280) fue también en esto un innovador, que comprendió el valor de la palabra escrita para

la vida pública. Como jurista hizo publicar por medio de su cliente, el edil Cn. Flavio, los *Fasti* (el "calendario judicial") y las formas de acción judicial *(legis actiones) (Ius Flavianum);* él personalmente fue el primero en escribir sobre una cuestión jurídica, *De usurpationibus* (que probablemente hay que entender en el sentido de la interrupción de un derecho "prescrito", *usucapio*; cfr. Paulo, Dig. 41, 3, 2). Quizá publicó él mismo su célebre discurso contra la paz de Pirro, que Cicerón llegó a conocer; en todo caso no testifican las palabras de Cicerón (Brut. 61 s.) que se publicase más tarde tomando el original de los archivos de la familia Apia. Las resonancias de esta oración en Ennio y otros autores posteriores (griegos) nos permiten deducir su énfasis eficaz.

Apio dio un paso más. Mientras que en Roma anteriormente (Cfr. Catón en Gelio 11, 2) no se consideraba como ocupación digna el arte poético, de modo que quien se dedicaba a él pasaba por persona ociosa, no creyó Apio que fuese indigno de él escribir alguna poesía (Cic. Tusc. 4, 4). Se trataba de sentencias dictadas por una sabiduría práctica de la vida (Fest. p. 317), es decir, en armonía con la buena tradición romana en cuanto a su contenido. Su elogio de la amistad (citado en Prisc. 8, 18) presenta un paralelo ideológico con el fragmento de un contemporáneo griego, el cómico Filemón. Esto no basta para demostrar una dependencia; a Cicerón le hacía recordar más bien las colecciones de sentencias pitagóricas. Otra cita se relaciona asimismo con la filosofía; no la conocemos en el texto original, sino en varias copias: "Cada uno es el forjador de su felicidad" (acaso: *escít suás quísque / fáber fórtúnas)*. De todos modos se encuentra cierta relación con el mundo griego.

Apio Claudio se halla en el umbral de la literatura romana; es de notar que introdujo oficialmente en los nombres de familia la escritura de la *r* en vez de la *s* intervocálica (*Valerii* en vez de *Valesii*, etc.) y con ello puso punto final también en el cambio de sonido del latín preliterario.

Recomendamos el estudio de: F. Bücheler, *Umbrica,* 1883. — G. Pasquali, *Preistoria della poesia romana,* 1936. — E. Norden, *Aus altrömischen Priesterbüchern,* 1939. — F. Altheim, *Italien und Rom,* 1941.

2. LOS POETAS PRIMITIVOS

Apio Claudio se adelantó a su época. Después de su muerte sólo al cabo de una generación oímos hablar de nuevo de un poeta en Roma, y se trata de un griego.

Si hemos de creer a la antigua tradición, L. LIVIUS ANDRONICUS vino a Roma como prisionero de guerra; su dueño, un Livio, acaso el padre de M. Livio Salinator, cos. 219, 207, le confió la educación de sus hijos; como liberto fundó una escuela para educación de los nobles. Junto a los textos griegos, que explicaba según la costumbre de los gramáticos, "leía" también (*praelegebat,* Suetonio, Gramm. 1) un escrito suyo en latín. Se piensa con razón que se trataba de su *Odusia,* que es la Odisea de Homero en versos saturnios, primer poema extenso en latín. La obra se conservó largo tiempo como libro escolar, pues todavía Horacio tuvo que aprenderla con Orbilio (Epíst. 2, 1, 69 ss.); más tarde, cuando el verso saturnio dejó de ser literariamente idóneo, se refundió el poema en hexámetros y se dividió también en libros. Aunque es poco original (más bien una traducción que una imitación, y renunciando a muchas de las finuras de la obra original) y aun cuando no está libre de faltas en la traducción, la *Odusia* de Livio Andrónico fue muy importante para la literatura romana, pues con ella se había creado una expresión poética latina según el prototipo griego.

Fue también Livio Andrónico el único a quien pudieron recurrir los ediles del año 240 para representar una comedia y tragedia griega en refundición latina por vez primera, con ocasión de los *Ludi Romani* (en setiembre). Parece

ser que él, como dramaturgo, tradujo y adaptó con más libertad al autor original, sobre todo porque sustituyó muy a menudo los recitales del original por estrofas cantadas; por otro lado tomó el verso griego dialogado y al parecer también buena parte de la métrica lírica, pero teniendo en cuenta el acento latino más pronunciado y su riqueza en sílabas largas. Los fragmentos nos permiten adivinar que se distinguen entre sí estilísticamente el lenguaje dramático y el épico de Livio Andrónico.

En el año 207, en un momento crítico de la guerra con Aníbal, recibió Livio el encargo oficial de componer una canción procesional para un coro de doncellas, a fin de alejar los amenazadores presagios (Liv. 27, 37); como señal de gratitud por haber conjurado el peligro, el Estado reconoció como asociación á autores e intérpretes *(scribae et histriones)*, con asiento en el Templo de Minerva, sobre el Aventino (Fest. p. 446). Como en una situación análoga el año 200 compuso la canción religiosa el poeta P. Licinio Tégula, que de otro modo nos sería desconocido (Liv. 31, 12, 10), suponemos que Livio Andrónico falleció entre el 207 y el 200.

Se conocieron sus obras hasta el final de la República; pero ya no gustaban. Cicerón compara la Odisea latina con las esculturas primitivas de Dédalo y decía de los dramas de Livio que no merecían leerse por segunda vez (Brut. 71); al historiador T. Livio le parece que no vale la pena reproducir el texto de la canción procesional del 207. La semilla se había expandido y el germen se había consumido.

Los informes que poseemos sobre Livio Andrónico son tardíos y en parte inseguros o llenos de contradicciones. Había afirmado Accio (cfr. Cic. Brut. 72) que Livio era originario de Tarento y que fue hecho prisionero al caer dicha ciudad el 209. Ya Cicerón reconoció la falsedad de esta fecha; la "primera conquista de Tarento" a que se refiere la información no fue más que la capitulación voluntaria del 272 y los ciudadanos fueron respetados. Con esto se

desmorona en parte la base del estudio sutil de Cichorius (*Röm. Stud.* 1 ss.) que relaciona con Livio Andrónico las noticias de los *ludi Tarentini* y un *carmen* con ocasión del primer centenario, en el 249.

El que Andrónico perteneciese como esclavo a la *gens Livia* lo atestigua el nombre patronímico que tomó al pasar a liberto, según la costumbre romana; el encargo de una canción procesional en el 207 nos lleva en seguida a pensar que fue su dueño y luego su protector uno de la familia de los Livios, ya que uno de los cónsules de aquel año era un Livio Salinator.

La elección del saturnio para traducir la *Odisea* fue verosímilmente un recurso provisional; su escasa longitud representa ya una desventaja, si se le compara con el hexámetro. Pero el latín no se hallaba todavía lo suficientemente desarrollado para componer en hexámetros; Nevio también escribió su epopeya en saturnios. Los *Anales* de Ennio, que fue el introductor del hexámetro en lengua latina, nos dan una idea de las dificultades que se hubieron de superar y que no siempre llegó a dominar plenamente este relevante poeta. Con más facilidad se pudieron imitar los versos del lenguaje dramático (trímetro como senario, septenario trocaico), sobre todo dada la libertad con que Livio y sus sucesores se permitieron tratarlos.

Desde el año 366 existían como fiesta anual los *ludi romani*, en los que Livio dio a representar por primera vez el año 240 adaptaciones de piezas teatrales romanas en las que él mismo figuró como intérprete. No se sabe si con anterioridad al 240 había representaciones escénicas. Es posible que existiese una especie de primitiva "stage show" o "variedades" compuestas de canciones, danzas y breves cuadros escénicos, sin conexión entre sí; quizá algo así es lo que se describe en la fuente utilizada por Livio (7, 2; cfr. Val. Max. 2, 4, 4), a falta de una expresión mejor, como *impletae modis saturae, saturarum modi.* Según Valerio Máximo, la juventud romana daba ya tales exhibiciones antes de que llegasen a Roma los danzarines etruscos el 364. Así, pues, en el año 240 resultaba una novedad la representación de tragedias y comedias con unidad de acción según el modelo helénico. Apenas si es un azar el que ello ocurriese inmediatamente después del final de la primera guerra púnica. Los soldados romanos acuartelados en Sicilia tuvieron ocasión de conocer el teatro griego, que se solía representar allí desde el tiempo de Hierón, rey de Siracusa. Hasta se produjo allí una época de florecimiento; Rintón, autor de tragicomedias (*hilarotragodia*), vivió hasta el 285. En

la selección de sus modelos, Livio manifiesta ya la inclinación del teatro romano posterior hacia la tragedia clásica ateniense, en particular la de Eurípides, y hacia la "comedia nueva" del tiempo de Alejandro y de los primitivos diadocos.

Livio no satisfacía ya el gusto literario de Cicerón ni el de la época de Augusto; sólo los arcaizantes del siglo II d. de C. volvieron a revalorizarlo. Nuestros fragmentos proceden en gran parte de Verrio Flaco, lleno de interés por lo añejo, de Gelio y Nonio y del gramático tardío Prisciano.

BIBLIOGRAFÍA: Sc. Mariotti, *Livio Andronico e la tradizione artistica,* 1952.

Cinco años después de la primera presentación en escena de Livio Andrónico, en el 235 se representaban por primera vez piezas de un itálico, CN. NAEVIUS. Había luchado como soldado durante la primera guerra púnica, por lo que no pudo figurar como actor. Es verosímil que sea Capua su lugar de nacimiento. Durante la segunda guerra púnica parece que se manifestó en favor de la estrategia de cansar al enemigo que propugnaba Fabio Cunctator, contra la política agresiva que defendían los Metelos y los Escipiones. La abierta crítica política que llevó a las tablas —y que realizó según el tono de la "vieja" comedia (aristofánica)— le hizo chocar con las autoridades. Siendo cónsul en 206 Q. Cecilio Metelo, había dicho en una comedia: *Fato Metelli Romae fiunt consules* (sin merecerlo se hace en Roma cónsules a los Metelos). Los Metelos le contestaron con una abierta amenaza: *Malum dabunt Metelli Naevio poetae.* Y ejecutaron su promesa: por orden suya, pues también uno de los pretores de ese año era un Metelo, se arrestó a Nevio, probablemente con el cargo de haber presentado *mala carmina,* de los que prohibía la ley de las doce tablas. Por lo que parece, sólo fue puesto en libertad cuando se retractó en dos comedias posteriores, *Ariolus* y *Leon.* Su burla no se detuvo ni siquiera ante el victorioso Escipión; tan sólo puede entenderse como alusión a él la re-

ferencia al hombre célebre a quien en su mocedad su padre debió separar de la compañía de su amada. Finalmente la nobleza consiguió que se le desterrase y murió en Útica, África, lo más pronto en el 201.

Cuanto sabemos de Nevio se remonta esencialmente a la obra de Varrón *De poetis*. Hay que dar por auténtica la prisión del poeta, a la que también alude Plauto (Mil. 210 ss.); el que escribiese en la cárcel *Ariolus* y *Leon* (Gell. 3, 3, 15) se urdió seguramente en ambas piezas como un cumplido para con la nobleza. No se ha establecido con certeza el año de su muerte. El año 204, que Cicerón (Brut. 60) da como el de su fallecimiento, es verosímilmente el último año de que tenemos noticia que se representase una obra teatral de Nevio durante su vida. Varrón sabía que en dicho año vivía aún Nevio; y, según esto, Jerónimo sitúa en su crónica la muerte del poeta en el 201. Lo único seguro es que murió en Útica, evidentemente después de la conclusión de la paz con Cartago.

También como poeta Nevio fue una gran personalidad. En la comedia estuvo a la altura de Plauto, cosa que permiten adivinar los fragmentos que la adversidad ha perdonado. Los títulos que se nos han transmitido señalan como género las paliatas; parece haber tomado sus modelos griegos no sólo de la comedia nueva sino de la media. Tan sólo el elemento satírico-político resultaba ajeno a la comedia griega tardía.

El *Acontizomenus* (algo así como "El asesinato") tenía un prólogo que no sólo introducía en la acción, como los prólogos de Menandro, sino que anunciaba directamente la pieza teatral, como luego haría algunas veces Plauto y siempre Terencio. *Tarentilla* es la comedia que mejor conocemos. En ella dos padres sospechan que sus hijos malgastan su fortuna en Tarento con una muchacha ligera. En un fragmento que describe gráficamente las coqueterías y habilidades de la Tarentina reconocemos el tipo de la Colombina. — La presentación de los huéspedes de Preneste y Lanuvio en el *Ariolus* (adivino) encaja perfectamente en el medio ambiente italiano; quizá se trataba de una comedia en traje romano (*fabula togata*), a pesar

del paralelismo griego de su título; creeríamos capaz de la innovación al creador de la *fabula praetexta* nacional. Sea como fuere, los fragmentos manifiestan rotundamente el sentido romano, que se caracteriza por su percepción de lo real y lo cómico, la tendencia hacia el color local, la comprensión de la persona en sus relaciones sociales.

Ya se indicó que, por lo que sabemos, Nevio creó el drama nacional romano, la *fabula praetexta;* el nombre proviene del uniforme de los héroes, el vestido oficial *(toga praetexta)* de los magistrados romanos, y se alimenta con el material de las leyendas y de la historia romanas, incluidas las del tiempo del poeta. Una de las dos fábulas *praetextae* que conocemos de Nevio, *Clastidium,* era una obra patriótica que celebraba la victoria de M. Claudio Marcelo sobre el jefe galo Virdumaro (222); quizá se representó con ocasión de las honras fúnebres de Marcelo en el 208. La otra pieza de este género, *Lupus,* era una escenificación dramática de la leyenda de Rómulo. Los escasos fragmentos que quedan de ésta como de las demás piezas de teatro "pretextas" (sólo se conserva la obra *Octavia,* atribuida a Séneca) no permiten formular ningún juicio sobre la forma artística y el estilo.

En cuanto al género trágico según el modelo griego, hacia el que Nevio no sentía, al parecer, gran inclinación, se puede reconocer cierto interés por la temática relativa a la leyenda troyana, como ocurriera con Livio Andrónico *(Equos Troianus, Hector proficiscens)*; los romanos ya habían aprendido a considerarse descendientes de los troyanos, basándose en el pensamiento histórico helenístico.

De ello da testimonio también la obra de la vejez de Nevio (Cic. Cato 50), su epopeya *Bellum Poenicum.* Como crónica en verso cuenta, de ordinario sin ornamentación de lenguaje, pero sí con eficacia, la historia de la primera guerra púnica, en la que Nevio había participado. Naturalmente que debió haber utilizado fuentes históricas, como la obra del amigo de los cartagineses, Filino de Agrigento, y aun quizá

los anales griegos de Q. Fabio Pictor; las impresiones personales del soldado prestaban al conjunto vida y color. Como historia contemporánea narrada en estilo épico resultaba una novedad, pero que vino a echar en las letras romanas los fundamentos de una tradición que se mantuvo hasta el final de la Antigüedad. Ciertamente que la primera guerra de Roma contra una potencia mundial se debió vivir en un clima heroico. En este poema narró también Nevio las leyendas de la fundación de Roma y de Eneas y Dido, como origen "mítico" de la enemistad entre Roma y Cartago; en esto siguió Virgilio al antiguo poeta, según testimonio de sus expositores Servio y Macrobio. Lo mismo que Livio, escribió también Nevio su epopeya en versos saturnios; y cuando al comienzo invoca "las nueve hermanas concordes, hijas de Júpiter", se alude aquí también seguramente a las Camenas.

En cuanto a los detalles, hay muchas cosas sin aclarar, ante todo en lo referente a la prehistoria "mítica" de la guerra. La interpretación de los fragmentos, unida a las conclusiones deducidas de Virgilio, hace muy probable la hipótesis de que ya en la obra de Nevio se seguían los episodios uno tras otro, como en el libro primero de la *Eneida*: la tormenta, la alocución tranquilizadora de Eneas y la conversación entre Venus y Júpiter; también aparecen Ana y Dido. Es muy discutido el orden del fragmento 2, 13 de Morel: *blande et docte percontat / Aenea quo pacto / Troiam urbem liquerit.* Nonio lo cita del libro segundo, pero como el desembarco de Eneas en el Lacio ocurre ya en el libro primero, en este caso no se referiría el fragmento citado a Dido, sino al rey del Lacio. Claro es que Nonio pudo equivocarse al citar el libro (la división en libros se debe al gramático C. Octavio Lampadio, del siglo segundo). — Según L. Strzelecki (1935), a quien sigue E. Marmorale, el poema comienza inmediatamente con motivo de la guerra y las leyendas se añadieron luego con ocasión de la conquista de Agrigento, pues en el templo agrigentino de Júpiter se hallaba representada la caída de Troya. Esta hipótesis soluciona varias dificultades, pero plantea otras; esto quedará, como cuando se trata de saber el sentido de la "pregunta halagadora", en un *non liquet.*

El poema *Bellum Poenicum* se mantuvo vivo largo tiempo. Cicerón lo compara a la forma arcaica de esculpir de Mirón, y Horacio atestigua que todavía se leía. Un epigrama dedicado a Nevio a fines del siglo II a. de C. (en Gel. 1, 24, 2) dice exageradamente *(plenum superbiae Campanae,* advierte Gelio, que lo atribuyó a Nevio) que con la muerte del poeta enmudeció el idioma latino en Roma.

BIBLIOGRAFÍA: E. Fraenkel, *Cn. Naevius,* RE, Suppl. VI (1935), 622 ss. — E. V. Marmorale, *Naevius poeta,* [2]1950. — Sc. Mariotti, *Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio,* 1955. — M. Barchiesi, *Nevio epico,* 1962.

Generalidades sobre el teatro y drama romanos

El teatro romano había encontrado en Nevio su primer autor de importancia. Recogió de sus predecesores la tragedia y la comedia griegas y las reelaboró; hay que considerar la *fabula praetexta* como creación suya y, aunque no se le pueda asignar con seguridad la paternidad de la *fabula togata,* con todo le prepararon en gran parte el camino muchas de sus paliatas. En la época clásica de la República forman el teatro "literario" las tragedias y las pretextas, las paliatas y las togatas; las formas dramáticas más improvisadas, como las atelanas y los mimos, sólo alcanzan rango literario en el período siguiente: las primeras en tiempo de Sila y los segundos en tiempo de César.

El antiguo drama romano se nos ha conservado desigualmente. Conocemos las paliatas directamente por las comedias de Plauto y Terencio; de la tragedia de Ennio y sus sucesores nos es dado conocer pocas piezas en su forma peculiar, gracias a los fragmentos; en cambio los restos de las togatas alcanzan en el mejor de los casos a darnos una idea de su asunto y de su estilo, cosa que ni siquiera es posible averiguar en el caso de las pretextas. De todos modos se concibieron las togatas y pretextas desde sus comienzos como tipos romanos de arte escénico equivalentes a la tragedia y comedia griegas. Todavía nos es posible advertir el influjo que las paliatas ejercieron sobre las togatas, así como el que más tarde ejercieron éstas a su vez sobre las atelanas literarias.

Dos cuestiones plantean las tragedias y las paliatas, a saber: sobre la elección del original griego y sobre el tipo y alcance de la adaptación. Ambas se refieren a la facultad de asimilar lo extranjero que tuvo el romano.

La tragedia se apoya principalmente en Eurípides, el autor "más trágico" según denominación de Aristóteles; su "pathos" retórico, y aun acaso su racionalismo, impresionaban en Roma. En segundo lugar viene Esquilo y a continuación la tragedia posclásica. Rara vez se encuentra Sófocles entre los modelos, pues era demasiado "ático". El coro de la tragedia helénica se adoptó juntamente con las obras teatrales, pero transformándose sobre el escenario romano en una especie de comparsa con un locutor; es que el teatro romano no ofrecía espacio al juego de danzas rítmicas que acompañasen al canto coral. En Séneca el coro actúa por completo a la manera helénica; pero aquí se trata de una producción puramente literaria, sin conexión ninguna con el teatro. La antigua tragedia romana era para los actores rica en escenas cantadas, en parte monódicas y en parte corales. Se preferían sobre todo las escenas de *solos* o arias en versos de metro lírico, sin división estrófica, como eventualmente aparecen en el de Eurípides tardío, y en esto quizá haya ido más lejos la tragedia posterior a Eurípides. Los autores romanos de tragedia limitaron la profusión musical de la lírica coral helénica; sus escenas líricas son métricamente más unitarias pero también más monótonas. En cambio dejaron amplio espacio a las partes cantadas o declamadas al son de la flauta *(cantica)*, en relación con el diálogo hablado *(diverbium)*, lo que aún puede verse a través de paralelos. Entre los versos líricos se prefieren evidentemente aquellos que hacen juego con el latín, copioso en sílabas largas y, por tanto, la acumulación de tetrámetros báquicos y créticos (⏑ – – y – ⏑ – en grupos de cuatro). Se encuentra un tetrámetro báquico ya entre los escasos fragmentos de tragedias de Livio Andrónico (Danae fr. 5). El público romano, que se sentía alejado de la temática de la tragedia ática, pedía claramente mucha música junto al esplendor del montaje (cfr. Hor. Epíst. 2, 1, 187 ss.). El elemento musical, unido al "pathos" del lenguaje, dio a la tragedia romana un carácter extrañamente barroco.

De manera muy distinta se comportan el modelo y la imitación respecto de la comedia. No se podía trasplantar la antigua comedia ática de Aristófanes y sus predecesores, con su mezcla de fantasía y de polémica local; ni siquiera sobrevivió en su país a la guerra del

Peloponeso. Los modelos de las paliatas pertenecen casi todos a la "comedia nueva", cuyos maestros eran Menandro, Filemón y Dífilo, cosa que testimonian expresamente los prólogos e instrucciones de las piezas conservadas. Por desdicha es incompleta la idea que poseemos sobre la comedia nueva y aun acaso unilateral. Los fragmentos son numerosos, pues la riqueza refranesca de esta comedia burguesa estimuló el interés por sus citas; pero, por lo mismo, éstas consisten sobre todo en sentencias y por tanto apenas nos sirven para apreciar la obra en su conjunto. El autor que mejor conocemos es Menandro († 291). Desde el descubrimiento en 1905 de un papiro conocemos importantes fragmentos de cinco de sus comedias, sobre todo de la célebre "El arbitraje"; ahora bien, el papiro de Bodmer nos proporciona una comedia íntegra, el *Dyskolos.* Esta comedia "nueva" refleja el mundo burgués, asordinado y algo sentimental del helenismo, con su limitación a la vida privada, su moral convencional y su acentuado distanciamiento frente al mundo galante. Es un mundo gobernado por el azar que juega caprichosamente con los hombres, sin parecer, no obstante, demasiado cruel; si a menudo separa a los miembros de una familia (a lo que se prestaba la guerra de los diadocos y el auge de la piratería desde el quebrantamiento del poderío naval del Ática), también los reúne de nuevo inesperadamente por una concatenación de maravillosas circunstancias (entre las que las señales que permiten un reconocimiento desempeñan un papel importante). Al fin todo se arregla: la hetera de que se había enamorado el hijo de un ciudadano es reconocida como la hija de una excelente familia que la creía perdida, y el rebelde esclavo resulta ser el hijo secuestrado de su señor.

Este pequeño mundo crea tipos característicos; la comedia los toma y los elabora: el padre enérgico o condescendiente, el hijo que lleva una vida licenciosa (pero que veinte años más tarde tendrá las mismas preocupaciones con su hijo), la muchacha seducida y su apenada madre, el soldado jactancioso, el avaro, el parásito, el alcahuete, el esclavo taimado, la suegra, la hetera noble. Son personajes que ya no desaparecerían de la comedia y que incluso el drama sentimental asumió en parte. Claro es que estos tipos pueden transformarse en manos del poeta en hombres de carne y hueso; pero con todo nos movemos siempre dentro del mismo círculo. También el esfuerzo de atraer la atención del espectador mediante un tratamiento complicado y habilidoso tiene sus límites en vista de los recursos

estereotipados, como la confusión de dos personas, permutación de papeles, reconocimiento de parientes desaparecidos o presuntamente fallecidos y esa situación cómica en la que uno de los interlocutores desconoce los elementos esenciales del caso. Aquí lo más provechoso artísticamente es la ironía cómica a que tanto se prestan estas situaciones. Por supuesto, esta idea nos la hacemos sustancialmente por el análisis de Menandro y de sus imitadores romanos, en particular Terencio; pero no es justo aplicarla sin más a la comedia nueva en su totalidad. La obra redescubierta, el *Dyskolos,* con su comicidad más radical, nos hace ver al propio Menandro desde otro punto de vista.

La comedia de caracteres burguesa no estaba sujeta a un lugar determinado; pero esto no quiere decir que se pudiese trasplantar sin más a Roma. Es cierto que no se la "romanizó". Tanto el nombre como el vestuario la caracterizan como helénica y la acción sucede siempre en una ciudad griega, de ordinario en Atenas. Aun las alusiones a acontecimientos e instituciones romanos, que nos son tan familiares gracias a las obras de Plauto, no pretenden quizá tanto crear un clima de color local cuanto suprimir conscientemente la ilusión dramática, cosa de que ha gustado el público ingenuo de todos los siglos. El jugar con la ilusión es, sin duda, una desviación del tono de la comedia nueva, por lo que nos es dado saber. Terencio, que se mantiene particularmente fiel a su modelo Menandro, evita tales cosas, aunque tampoco disimula que a él lo que le importa es el aplauso de una élite de filohelenistas. Los posteriores autores de paliatas avanzaron más aún por este camino: muchos fragmentos de Turpilio († 103) se leen como si se tratara de traducciones. Esto condujo finalmente al alejamiento del pueblo respecto a las paliatas y con ello a su ocaso como forma artística viva. Sin embargo, en la época de su esplendor resultó más autónoma respecto de la comedia griega que la tragedia romana comparada también con su modelo helénico.

El autor romano se tomó otras libertades además de la del desvanecimiento de la ilusión mediante alusiones a cuestiones de actualidad, alocución directa al público y alusiones al mero carácter representativo de la acción teatral, etc. Con la excepción de Terencio, sacrifica el proceso estricto de la situación cómica, acorta, alarga, se repite, se explaya en discursos interminables, con tal de comunicar más vida a la escena y que el público tenga nueva oportunidad de reír.

Ya Nevio aparece "contaminado" de ello (Ter. Andr. prol. 17). La expresión de "contaminación" significaba que el autor había introducido en su obra teatral una escena de alguna otra pieza griega. Esto era posible en sí dado el carácter de la nueva comedia, y a menudo sin grave perjuicio para la marcha de la acción; pero sólo raras veces ha sido posible comprobarlo. Así, por ejemplo, Terencio —como él mismo advierte y Donato nos lo confirma— tomó elementos de "Perinthia", obra de Menandro, al escribir la adaptación de "Andria", del mismo Menandro, pues ambas tienen una acción semejante. Su rival Luscio Lanuvino se lo echó en cara: *contaminari non decere fabulas* (Prol. 16). Pero Terencio apela a la práctica de los autores antiguos como Nevio, Plauto y Ennio. Se pone de manifiesto, por ejemplo, en el *Rudens* de Plauto, pero muy pocas veces es posible demostrarlo. Pequeñas divergencias y contradicciones, de las que suele servirse el análisis dramático, prueban bien poco, sobre todo en la comedia romana, con su composición más suelta. No es preciso ver una "contaminación" en muchas de las obras que implican una doble acción (por ejemplo, en la de Plauto titulada *Bacchides* y en cinco de las seis comedias de Terencio). Puede que Terencio haya tenido una preferencia por esto y que haya rastreado su material en la comedia griega; según su propia confesión, tan sólo ha introducido una acción marginal, tomada de otra obra, en su *Andria*; en su *Eunuchus* añade un personaje y en su *Adelphoe* una escena de alguna otra obra.

Lo mismo que la tragedia romana, tampoco la comedia ha tenido un coro propiamente dicho. Ya la misma comedia nueva griega sólo introducía el coro como un entreacto; era una pieza fuera de programa que no pertenecía a la obra y con la que el autor no tenía nada que ver. Donde participa el coro, como los pescadores en el "Rudens", es de la misma naturaleza que el que interviene en la tragedia (por ejemplo, el coro de los guerreros en la Ifigenia de Ennio, en vez del coro femenino que hallamos en Eurípides): se trata de un elemento circunstancial, lo mismo que en la ópera clásico-romántica.

La paliata tiene en común con la tragedia la distinción entre *Diverbium* y *Cantica*. Con Plauto, sobre todo en sus piezas posteriores, los *Cantica* ocupan un mayor espacio. Son principalmente "arias". Aquí de nuevo Terencio se manifiesta más moderado: tiene muchos menos *Cantica* que Plauto y nada de su riqueza métrica.

Es oscuro el origen de los *Cantica* en la comedia de Plauto (y quizá de sus predecesores). Conocemos escenas cantadas de las últimas tragedias de Eurípides; poseemos el fragmento del papiro de un "Vaudeville" helenístico en docmios (la querella de una muchacha abandonada); tenemos fragmentos líricos de la comedia media, ante todo de su representante más reciente, Dífilo. Se ha enjuiciado diversamente la relación de estas formas entre sí y con los *Cantica* de Plauto. Friedrich Leo ha visto en "La querella de la muchacha" el eslabón entre el Eurípides de la última época y Plauto. Pero no corresponde al punto inicial y final del supuesto desarrollo ni el carácter de este número solista independiente, ni los docmios monótonos (a tono con el espíritu de la pieza). Eduard Fraenkel parte de la tragedia romana, cuyos *Cantica* se conciben como modificación de los elementos griegos. Según él, los primitivos autores dramáticos romanos, que cultivaban paralelamente la tragedia y la comedia, transferirían a la comedia este elemento de la tragedia. La hipótesis tiene mucho a su favor, pero no es posible demostrarla a causa de la carencia casi absoluta de fragmentos líricos del drama romano anteriores a Plauto y Ennio; tampoco faltó del todo el elemento del canto a la comedia nueva. Es posible que la comedia y la tragedia se hayan aproximado entre sí en el transcurso del siglo cuarto, aunque no estemos en condiciones de seguir dicho proceso. En todo caso parece que ni la tragedia posclásica ni la comedia intermedia han influido poderosamente en los romanos. Quizá el genial Plauto, que se complace en estos *Cantica*, ha desarrollado, partiendo de modestos principios, algo que a él y a su público les regocijaba.

Junto al drama de origen helénico había también un teatro que hunde sus raíces en la costumbre popular y que, al menos en sus comienzos, desconocía las influencias extranjeras. Ya hemos mencionado las atelanas. Sus actores eran ciudadanos que no recibían por esto el estigma de desconsideración que recaía sobre los actores profesionales (Liv. 7, 2, 12). Era una farsa de rasgos vulgares, en la que tenían un papel predominante la tomadura de pelo, el engaño y la ambigüedad obscena. Los títulos que se conservan de las atelanas literarias de época tardía subrayan lo provinciano y rural; también hay parodias míticas, v. gr., "Hércules como recaudador de impuestos" (*Hercules Coactor*). Ambos aspectos podrán atribuirse a la época anterior. Las piezas eran cortas (después, lo mismo que los mimos,. se representarían como complemento de una tragedia, denominándose

exodia) y abrieron ancho campo a la improvisación. Los actores llevaban máscaras y solían gesticular con vivacidad. Las atelanas tenían personajes fijos *(personae Oscae)*, y nos recuerdan las "máscaras" de la Commedia dell'Arte: Macus (el clown), Bucco (el que abre la boca: "bobalicón, idiota"), Pappus (el "viejo" al que de ordinario se engaña) y Dossennus (probablemente el "jorobado", término procedente de una forma dialectal *dossum* en vez de *dorsum*). Según una difundida creencia popular, este último debía ser el intrigante; Horacio lo conoce como glotón (Epíst. 2, 1, 173). No es segura la existencia de un quinto personaje llamado Manducus (lo que significaría también "glotón"); preferiría interpretar la primera palabra como adjetivo, en el pasaje frecuentemente citado de Varrón (Ling. 7, 95), en el que presuntamente se coloca en un mismo plano a Manducus y Dossennus *(manducus* de *mandere*, como *caducus* de *cadere)*, y esto en caso de que *Dossenus* esté correctamente interpretado.

El "mimo" era muy diferente. En todo el mundo es habitual la imitación realista de escenas de la vida diaria. En Roma pertenecían los mimos a la fiesta floral del 28 de abril, que, introducida en el 238, se celebró anualmente a partir del 173. La palabra *mimus* es griega. Los griegos conocieron ya de antiguo el mimo como una forma literaria, lo mismo en Italia que en su patria. Pero, por lo que de ellos sabemos, los mimos literarios de un Sofrón (siglo V) o de un Herondas (siglo III) no tuvieron influencia alguna sobre los mimos romanos. Quizá se organizaban los cuadros de actores conforme al modo griego. No llevaban ni máscara ni calzado escénico (coturno, zoco), por lo que se llamaban *planipedes*; los papeles femeninos los representaban las mujeres, a diferencia de las otras obras teatrales: la "estrella" femenina *(archimima)* se presenta junto a la masculina *(archimimus)*. Las *mimas* que aparecían en escena con mucho colorete y escaso vestido pasaban por indecentes. Puede decirse que este género es parecido a las atelanas, al menos desde que alcanza rango literario; también se atestiguan parodias de mitos (Tertuliano, Apol. 15, 1). También el mimo tenía personajes fijos, el *sannio* (que hace muecas) y el imbécil *(stupidus)* con el pelo cortado al rape.

No pertenecen a la historia de la literatura los detalles sobre el teatro; tan sólo se mencionarán algunas cosas con que comprender mejor la producción literaria. Los actores, de ordinario extranjeros y libertos, formaban "cuadros" organizados *(greges)* bajo un director

(dominus) que habitualmente interpretaba el papel principal y era el director de escena. Conocemos el nombre de T. Publilio Pelión, que representó dos obras de Plauto, y el de L. Ambivio Turpión, director escénico de Cecilio Estacio y de Terencio. Los actores se disfrazaban; los trajes y el decorado se hallaban bajo la vigilancia de un encargado del guardarropas *(choragus).* Es dudoso que ya se llevasen máscaras en la época de esplendor del drama romano, como lo muestran los manuscritos iluminados de Terencio (pasaje principal: el informe sobre la *Personata,* la "comedia de máscaras", de Nevio, en Fest. p. 238 L.). También desconocemos cuántos formaban un cuadro o grupo de actores. En todo caso no se indica que se representase cada pieza con el mínimo de actores, como sucedía en Atenas durante el siglo v. Y aun empleando las posibilidades de ejecutar un doble papel, muy pocas de las piezas conservadas se pueden representar con tres o cuatro actores, que era la norma del teatro griego.

Prescindiendo de ocasiones excepcionales (triunfos, funerales de celebridades), había representaciones en las fiestas oficiales del Estado: los juegos megalenses en honor de la Magna Mater en abril (desde el 204 a. de C.; representaciones escénicas desde el 194), los juegos apolinares en julio (desde el 212), los juegos romanos en septiembre y los juegos de la plebe en noviembre, ambos en honor de Júpiter. Como el drama era parte de la celebración religiosa, los funcionarios responsables de los juegos se responsabilizaban también de su representación. En cada ocasión alquilaban los servicios de un grupo de actores, cuyo *dominus* conseguía del autor la pieza, que, de ordinario, sólo se representaba una vez. También se instalaba el local para cada ocasión, con su tablado escénico levantado con madera tosca. Al iniciarse en 154 la construcción de un teatro de piedra, el cónsul P. Escipión Nasica prohibió las obras comenzadas y logró del senado una resolución por la cual no se podría construir en adelante ningún local; pero esta prohibición sólo tuvo vigencia siete años, si bien el primero en dar a Roma un teatro permanente sería Pompeyo. El número de días de representación variaba en la Roma republicana entre once y dieciocho al año; en tiempo de Augusto se había elevado a 43. Efectivamente la cifra aumentó una vez que se logró repetir las obras de éxito. El formalismo de la religión romana exigía que se repitiese total o parcialmente una ceremonia en la que se hubiese deslizado alguna irregularidad. Este principio *(instau-*

ratio) se aplicaba también a una fiesta que durase varios días; por tanto bastaba con descubrir alguna irregularidad o con cometerla. Así, pues, oímos que los juegos plebeyos del 205 y 197 se tuvieron que celebrar siete veces, y esto nos permite sospechar que una de las obras de más éxito del 205 fue el "Perdonavidas" o fanfarrón (*Miles gloriosus)* de Plauto.

El escenario era ancho, pero no profundo; de ordinario presentaba una calle con varias casas, que permitían a los autores entrar y salir. Los accesos laterales se relacionaban, según una convención nada clara, con el interior de la ciudad (Forum) y el campo o la costa; las excepciones, como en el "Rudens" de Plauto, se notificaban al público en el prólogo. En el proscenio se hallaba un altar en el que podía refugiarse algún personaje perseguido. La acción se desarrollaba al aire libre y aun la representación de un festín se desplazaba a la calle, convención plausible para los meridionales. En la época primitiva no había telón; la acción se representaba sin interrupción; la división en actos de nuestras obras teatrales pertenece a un tiempo posterior. Las convenciones escénicas eran las del teatro griego, incluida la de la ilusión del tiempo dramático; en esto, como en todo lo demás, Terencio es el menos ingenuo, pues tenía más presente que sus antecesores la verosimilitud realista.

Las partes cantadas y recitadas eran acompañadas por la flauta *(tibia);* a veces el *tibicen* se interpretaba también en los entreactos (Cfr. Plaut. Pseud. 573). Había diversas clases de flauta, que se escogían según su sonido conforme lo pedía el carácter peculiar del drama. Para cada pieza de teatro se componía su música propia. Por las didascalias o instrucciones conocemos el nombre de Marcipor Oppi, que escribió la partitura para el *Stichus* de Plauto, y el de Flaco Claudi, quien compuso la del *Phormio* de Terencio. Como sus nombres lo indican, ambos eran esclavos.

La paliata romana, que pasó a la posteridad a través de Plauto y Terencio, fue la fundadora de la comedia europea: de su tradición brotan Shakespeare y Ben Jonson, Holberg, Molière y Goldoni. Todavía no han desaparecido ni sus arquetipos ni su técnica: Oscar Wilde ha elaborado y desarrollado en estilo moderno un enredo plautínico en su "comedia de maleta", *La importancia de llamarse Ernesto*; y T. S. Eliot nos brinda en su *The Confidential Clerk* un descendiente en línea directa de la comedia de Terencio.

BIBLIOGRAFÍA: Recomendamos el estudio de: W. Beare, *The Roman Stage. A short history of Roman Drama in the Republic,* 1950. E. Paratore, *Storia del teatro latino,* 1957. — T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy,* 1950. — F. Wehrli, *Motivstudien zur griechischen Komödie,* 1936. — W.-H. Friedrich, *Euripides und Diphilos,* 1953. — G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy,* 1952. — E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus,* 1922; para el mismo tema J. J. Tierney, *Some Attic Elements in Plautus,* Proceedings of the Royal Irish Academy 50 C (1945), 21 ss. — G. Jachmann, *Plautinisches und Attisches,* 1931.

Presentamos aquí a Q. ENNIO con anterioridad a Plauto, que era algo mayor que él, por ser el último poeta universal de la época primitiva. Su obra, como la de Nevio, abarca la épica, la tragedia y la comedia; además introdujo en la literatura romana la poesía didáctica, el enkomion y la satura. Su sobrino Pacuvio y L. Accio se limitaron esencialmente a la tragedia; el segundo era también un erudito (véase pág. 23). Plauto y sus sucesores son exclusivamente comediógrafos; Lucilio, un compositor de saturas. La especialización en un género se convierte en la regla general.

Nació Ennio el 239. Era originario de Rudia en Calabria, donde se entrecruzaban las influencias oscas y griegas con las romanas. Habló desde su temprana edad esas tres lenguas, además de su idioma materno, el mesapio, tan poco conocido; con razón podía decir luego de sí que tenía tres vidas (*tria corda*: Gell. 17, 17, 1). Los primeros años de la mayoría de edad de Ennio coinciden con los de la segunda guerra púnica, en la que prestó su servicio en Cerdeña con las tropas auxiliares romanas. Allí conoció probablemente al cuestor Catón a su vuelta de África (204), quien, impresionado por la personalidad y dotes de Ennio, lo condujo consigo a Roma. Aquí desarrolló el poeta una actividad pujante: a las clases de griego añadió la adaptación eficaz de obras griegas para la escena. Vivía modestamente en el Aventino; quizá el inmigrante trataba de estrechar sus relaciones con los miembros del colegio de escritores y actores que tenían

allí su sede. Pronto se abrió paso y penetró en los círculos helenófilos pertenecientes a la más alta sociedad. Entre sus amigos y protectores se contaban hombres como Escipión el Africano, Escipión Nasica (cfr. la anécdota que refiere Cicerón en De orat. 2, 276) y M. Fulvio Nobilior. Este último lo llevó consigo a su campaña de Etolia (189) con la esperanza fundada de encontrar en él al heraldo de sus glorias. Si, como ya supuso L. Elio Estilón, el extenso fragmento del libro séptimo de los Anales (Gel. 12, 4, 4) refleja la relación existente entre Ennio y Fulvio, a estos dos hombres los unía una intimidad discreta que, raro fruto de madurez humana, supera los abismos de clases y círculos sociales. Al fundar en el 184 una colonia, Quinto, hijo de M. Fulvio, le otorgó a Ennio la ciudadanía romana mediante la asignación de uno de los terrenos. El orgullo del poeta ante semejante reconocimiento de su obra creadora salta a la vista en el verso (377, de Vahlen): *nos sumus Romani qui fuimus ante Rudini*. Parece ser que Ennio no tuvo que emigrar con los colonos. Falleció en Roma el 169, al poco tiempo de representarse su tragedia *Thyestes* en los juegos apolinares.

Jerónimo dice en su Crónica que murió de gota; queda sin saberse si a ello le condujo la afición a la bebida (como sugiere en el siglo III d. de C. Sereno Sammónico, Lib. medic. 713). El punto de apoyo para esto se encuentra probablemente en un verso de las *Saturae* de Ennio (v. 64): *nunquam poetor nisi si podager*, es decir, "sólo compongo cuando tengo la gota", lo que ya explicó Horacio en el sentido de que Ennio buscaba en el vino su inspiración (Epíst. 1, 19, 7).

El legado literario de Ennio constaba de 18 libros de sus *Annales*, al menos veinte tragedias, dos pretextas, dos paliatas, cuatro libros de *Saturae* y una serie de pequeños poemas: *Scipio, Sota, Epicharmus, Praecepta* o *Protrepticus* (?), un poema didáctico parodístico, *Hedupagetica* ("Manjares exquisitos"), y epigramas. A esto hay que añadir la obra en prosa

Euhemerus. Se desconoce el orden de producción de sus obras. Lo único seguro es que *Thyestes* se compuso el mismo año de la muerte de su autor; también debió escribir los *Annales* en edad avanzada.

Si el único fragmento de la *Hedupagetica* (v. 3) presupone el conocimiento local de la Ambracia etólica (O. Skutsch, Class. Quarterly 42, 1948, 99), es evidente que esta obra no la pudo escribir antes del 189. Pero de los "pesados" hexámetros del fragmento tampoco se deduce necesariamente un *terminus post quem* para los Anales (como dice Timpanaro, cfr. Anz. f. d. Altertumswiss., 1952, 198). El fragmento de la *Hedupagetica,* un catálogo de peces finos con los lugares más famosos en que se encuentran, no tiene que ser necesariamente característico de todo el poema; también en los Anales escribe Ennio a menudo versos ásperos cuando introduce nombres de personas o lugares. Una versificación más descuidada sería más propia también del carácter y estilo de este "poema didáctico". Con todo, es probable por otras razones la redacción tardía de los *Annales* (véase después en pág. 62).

Como autor dramático prefería Ennio la tragedia. Entre los autores de paliatas lo nombra Volcacio Sedígito en último lugar y tan sólo *causa antiquitatis*. La mayoría de sus tragedias son imitaciones de las de Eurípides; sus preferencias por la temática troyana lo sitúan en plena tradición romana. Poseemos el modelo de Eurípides de tres de sus tragedias *(Hecuba, Iphigenia, Medea Exsul),* lo mismo que para sus "Euménides", la tragedia de Esquilo; y, como los fragmentos latinos no son demasiado escasos, nos es permitido contemplar algo de su manera de trabajar. Con frecuencia se ajusta estrictamente al modelo, pero con la misma frecuencia trabaja como creador autónomo, como al comienzo de "Medea" o en el discurso de Minerva en "Euménides". De las aclaraciones etimológicas que hace de los nombres griegos se deduce su inclinación erudita; quizá se haya documentado sobre ellos en los comentarios. El estilo "trágico" de Ennio no es más que la transformación de lo "clásico" en lo "barroco",

para lo que se prestaba ante todo Eurípides. Con su "Medea" se sitúa Ennio en el primer lugar entre toda una serie de autores imitadores; ya en la Antigüedad tuvo no menos de tres (Ovidio, Séneca y Hosidio Geta).

La pretexta *Sabinae* tomó su tema de la leyenda romana; en la *Ambracia* (de la que también se cita un fragmento en hexámetros) celebraba Ennio la conquista de esta ciudad en la campaña etólica de su protector.

El nombre de *Sota,* de una de sus obras, se refiere al poeta helenístico Sótades (siglo III), del que se decía que por su sátira, en la que se tocaba el matrimonio de Tolomeo Filadelfo con su hermana, fue encerrado en un tonel y arrojado al mar. Ennio escribió esta composición en la métrica que tomó el nombre de Sotades, el tetrámetro cataléctico jónico. Apenas podemos hacernos una idea de su contenido en los escasos fragmentos salvados.

El *Scipio* exalta las hazañas del vencedor de Zama, de modo que lo escribiría poco después del regreso del héroe a su patria, hacia el 201. La yuxtaposición de hexámetros y septenarios trocaicos aproxima este poema a las *Saturae,* aunque es de presumir que fuese una obra autónoma.

Epicharmos fue el nombre de un cómico que actuó en Sicilia entre el siglo V y VI. Se le atribuyeron inclinaciones filosóficas y luego circuló con su nombre un poema didáctico sobre ciencias naturales. En esto debió basarse el *Epicharmus* de Ennio. Encuentra en sueños al poeta en el infierno y de sus labios recibe su ciencia (pitagórica).

El *Euhemerus* es una traducción de la "Historia sacra" de Evémero, que la escribió hacia el 403. En el marco de una narración de viajes utópicos, se presume que se cuenta la "historia" de Urano, Crono y Zeus, según inscripciones del templo dedicado a Zeus en la isla Pancaya, en el océano Índico. Tanto él como los demás dioses eran originariamente hombres que por sus grandes hazañas y sus méritos en favor de la cultura humana fueron elevados al rango de deidad. Este "desenmascaramiento" de las deidades paganas suscitó el interés de los cristianos por esta obra. De esta manera nos ha llegado fragmentariamente el *Euhemerus* de Ennio, en parte en citas y en parte por referencias a través de Lactancio (vol. II, V, 3). La prosa arcaica que Lactancio tenía ante sí posee con frecuencia una

métrica yámbica o trocaica, pero nada parece indicar con seguridad que el *Euhemerus* fuese un poema. Resulta difícil decir hasta qué punto se identificaba Ennio en esta obra o en su *Epicharmus* con la doctrina que en ellas se exponía; pero ambas obras atestiguan la amplia perspectiva de sus inquietudes y la receptividad de sus lectores.

En las *Saturae* ha dado Ennio una forma característica romana a las sugestiones que le venían del helenismo. El interés helenístico por Esopo se manifiesta en la fábula de la galerita, que sólo abandona el sembrado cuando el propio agricultor se pone a retirar la cosecha (Gell. 2, 29, 1 ss.); en general es muy helenística la inclinación por la forma menor personal y en términos generales el acento sobre lo individual, como en autoalocución (Libro 3): *Enni poeta salve, qui mortalibus / versus propinas flammeos medullitus* ("Salve, poeta Ennio, que inflamas los corazones humanos con el fuego de tus versos"). En cambio, probablemente se hunde en la tradición patria la alegórica disputa dialogada entre la vida y la muerte, que pertenece a un género extendido de representación popular, acaso a aquella forma previa de drama que la fuente usada por Livio designaba como *Saturae*. El término *satura* es perfectamente latino y significa "relleno", "de todo" (*mélange*, o, en español: "cajón de sastre", ensalada literaria); su latinidad se funda tanto en la multiplicidad de su contenido como en el cambio de la métrica[1]. La crítica moralizadora no falta de ninguna manera, pero vistas como totalidad las *Saturae* de Ennio no eran "satíricas".

También es deudor a Ennio el *Epigramma* en su forma de dístico elegíaco perteneciente a la literatura romana. Gracias a Cicerón y Séneca conocemos dos (o ¿tres?) epigramas referentes a Escipión, quizá destinados a la parte frontal y posterior del pedestal de su estatua. También le atribuye Cicerón a Ennio (Tusc. 1, 34, 117; cfr. Catón 73) dos epigramas que se dedicó a sí mismo; el primero es la leyenda de una efigie y el segundo su epitafio: *Nemo me dacrumis decoret nec funera fletu / faxit. Cur? Volito vivos per ora virum* ("Nadie llore ni honre fúnebremente mi muerte. ¿Por qué? Porque todavía mis versos vuelan de boca en boca").

---

[1] Sin embargo véase *infra*, pág. 111, n. 3.

La pervivencia más eficaz de Ennio se debió a sus *Annales*, su epopeya histórica. Si Nevio había ofrecido en su crónica en verso una parte limitada, aunque decisiva, de la historia romana y si había proporcionado un fondo mítico al desarrollo histórico a través de las viejas leyendas de Roma y Cartago, Ennio se propuso en esta voluminosa obra de 18 libros brindar una historia de Roma desde sus orígenes hasta la época contemporánea, escrita unas veces en estilo sencillo de crónica y otras en cuadros llenos de vida. La exaltación de Roma a potencia mundial constituía entonces algo digno de ser cantado por un poeta. Ennio es el proclamador de la grandeza de Roma; pero le da a su mensaje la forma y el estilo de la epopeya griega. Tal es su proeza: haber creado una epopeya que, siendo helena en su forma artística, es romana por su espíritu y su tenor. Con ello se sitúa conscientemente en frente de Nevio, cuya talla reconoció, sin embargo, al renunciar a referir detenidamente la primera guerra púnica (Cic. Brut. 76). Pero sus deidades son las musas del Olimpo, no las camenas de la vieja Italia; él mismo se siente como un Homero renacido, como el Homero de los romanos; su poema se abre con un sueño en el que se le aparece Homero y le descubre que —conforme a la doctrina pitagórica— su alma se ha alojado en él. Homérico es el hexámetro, que con Ennio penetra como verso épico en vez del verso saturnio; son homerizantes el estilo y el idioma, con sus epítetos y comparaciones épicos. Más que homéricos son "homerizantes", pues lo romano se afirma a pesar de todo por doquier. Es ya romano el *O pietas animi* con el que la sombra de Homero apostrofa a su nueva encarnación; son romanas las palabras de culto de Rómulo y Remo ante la aparición de las aves, así como la comparación estilizada al modo homérico, que pinta la expectación de los espectadores, toma su imagen del circo romano; es romano un verso lacónico como *Appius indixit Karthaginiensibus bellum*, o *unus homo nobis cunctando restituit rem;* es en general romana la solemne pe-

sadez del lenguaje con su caudal de monosílabos al final del verso. Todo esto no es meramente "torpe": hay también aquí una actitud espiritual convertida en forma.

Las digresiones siguen la técnica alejandrina, como la prehistoria de Cartago en el libro 7. En general le agrada a Ennio divagar por los dominios que son ajenos a la tradición épica, en lo que manifiesta de nuevo la multiplicidad de sus intereses, sobre todo ante los fenómenos de la naturaleza.

Trabajó Ennio en sus Anales hasta el último decenio de su vida. Sabemos, por ejemplo, que cantó en el libro 16 las hazañas de T. Cecilio Teucro y su hermano en la guerra de Istria del 178 al 177 (Plin. Nat. 7, 101). Dice Plinio que Ennio, impresionado por estas proezas, se decidió a continuar sus Anales, que originariamente terminaban con el libro 15, a saber, con la campaña etólica de M. Fulvio Nobilior. La obra debe haber aparecido por partes, acaso en tríadas de libros (Libros 1-3: Fundación de Roma y Monarquía; 4-6, República primitiva hasta la victoria contra Pirro; 7-9, Guerra con Cartago; los libros 7 y 10 tienen proemios propios).

Los Anales se convirtieron en la epopeya nacional de los romanos y continuaron siéndolo hasta que Virgilio dio a luz su *Aeneis*, nacida de un nuevo espíritu histórico y artístico. En la *Eneida* perviviría Ennio con una especie de renacimiento. Virgilio ha demostrado su piedad hacia el gran precursor, a quien aventajaría, pero sin arrumbarlo, pues deja resonar los versos de Ennio y los pule cuidadosamente, sin perjudicar su *prisca virtus*.

Tiempo en que se redactaron los Annales.—Está probado que el Libro 16 es una continuación del plan originario, que se amplió a causa de los acontecimientos de 178/177 y que a éste le siguieron otros dos; el *terminus post quem* de los Libros 6-15, cuyo material corresponde a los sucesos de la época del poeta, está determinado por los acontecimientos (guerra púnica, macedónica, siria y etólica). ¿Cuándo empezó Ennio los Anales? Como ya hemos dicho, los *Hedupagetica* no nos proporcionan ningún indicio seguro. O. Skutsch

(Class. Quarterly 38, 1944, 79 ss.) hace coincidir el cambio de las camenas a las musas con el templo del Hércules Musarum sobre el campo de Marte, que M. Fulvio Nobilior hizo construir el 187 para las estatuas de las musas que trajo de Etolia y al que trasladó también la antigua *aedicula Camenarum,* alcanzada por un rayo, de las florestas de Numa. Sospecha Skutsch que con este acontecimiento tocó a su fin la obra originaria, como había comenzado, con la invocación de las musas; en tal caso, el plan completo procedería tan sólo de una época posterior al 189 y la epopeya tendría no sólo un carácter programático histórico sino también literario. Es una hipótesis seductora, pero que deduce demasiado de muy pocos elementos.

Título y fuentes.—El título se ha tomado del nombre dado a la antigua crónica de la ciudad, los *Annales* de los Pontífices, cuya exposición anual continuaron también los más primitivos historiadores Q. Fabio Pictor y L. Cincio Alimento en tiempo de la guerra con Aníbal. También ellos incluían la ya tradicional narración sobre la fundación de Roma. Igualmente no escribieron una historia pragmática, sino, según palabras de Quintiliano, una especie de epopeya en prosa *(quodammodo carmen solutum).*

Los Anales son la primera obra de la literatura romana de la que poseemos numerosos e importantes fragmentos, ante todo gracias a Cicerón, que admiraba a Ennio, y además por Varrón, Festo, Gelio, Servio, Macrobio, Prisciano. La determinación, el orden y la interpretación de los fragmentos plantean problemas tan difíciles como incitantes (véase el intento de Norden por deducir a partir del análisis de la composición de la *Eneida* ciertas conexiones con los Anales: *Ennius und Vergil,* 1915). Analicemos brevemente, a modo de ejemplo, uno de estos problemas. Según Cicerón, Ennio "dejó al margen" la primera guerra púnica por consideración a Nevio (Brut. 76). De aquí infieren Norden y otros que Ennio no tocó para nada esta importante gesta. Pero en tal caso, el verso que cita Cicerón como ejemplo de estilo histórico (Inv. 1, 27), *Appius indixit Karthaginiensibus bellum,* sólo pudo tener lugar como indicación comparativa de tiempo ("tantos años después que Apio declaró la guerra a los cartagineses"). Mas esto ni es estilo histórico (pues una mera indicación temporal no posee estilo alguno) ni tiene sentido históricamente; si se hubiera tratado del punto de arranque de una computación del tiempo, se hubiese expresado obviamente así: "desde que Roma declaró la guerra a Cartago"; el hecho de que Apio decla-

rase la guerra pertenece a una exposición histórica, más o menos sucinta. Así, pues, Ennio debió cantar la primera guerra púnica sucintamente, remitiendo para los detalles a Nevio, aunque sin nombrarle. Yo me inclino también a atribuir a la primera guerra púnica los versos del libro 7 que cita Festo en los que se describe cómo se entrenan los soldados en la estrategia de la guerra marítima, disintiendo de la opinión de Ethel M. Steuart (*The Annals of Q. Ennius,* 1925, 149 ss.), pues los romanos tuvieron que empezar entonces, obligados por la necesidad, el aprendizaje de este arte militar ajeno a ellos.

Aunque anticuada en algunos puntos, la mejor edición de Ennio sigue siendo la de J. Vahlen, *Ennianae Poesis Reliquiae,* [3]1928, con sus penetrantes interpretaciones. O. Skutsch prepara una nueva edición explicativa.

3. CÓMICOS Y TRÁGICOS

T. MACCIUS PLAUTUS, así rezaba probablemente su nombre íntegro, nació en Sarsina, Umbría. El nacimiento debió ocurrir poco antes del 250. Todo lo que sabemos de su vida es, poco más o menos, nada. Lo que, según Varrón, cuenta Gelio (3, 3, 14) es que Plauto llegó de joven a Roma, que ganó allí dinero con el teatro, aunque todo lo perdió después en el comercio; que entonces, apremiado por la necesidad, se puso a trabajar con un tahonero y al mismo tiempo escribía comedias que pronto le dieron tal popularidad que pudo despedirse de su panadero y vivir de su arte. Lo anecdótico de este relato infunde poca confianza, siendo lo único verosímil su temprano contacto con el mundo del teatro. El único dato garantizado sobre su vida personal es el año de su muerte, ocurrida el 184, en que Catón era censor (Cic. Brut. 60).

El nombre *T. Macci Plauti* (en genitivo) se halla al final de *Casina,* en el palimpsesto ambrosiano (véase más abajo, pág. 69). El año de su nacimiento se deduce aproximadamente de Cicerón (Catón, 50), quien dice que Plauto compuso el *Pseudolus* (representado el 191) siendo *senex,* es decir, a la edad de por lo menos 60 años.

Plauto debió de ser actor en su juventud. La expresión de Gelio *in operis artificum scaenicorum* se refiere a los actores más que a los tramoyistas (cfr. los "artistas dionisíacos" de los griegos); y el juego de palabras con su nombre (*Maccus vortit barbare*) en el prólogo de *Asinaria* (V, 11) se explica de la manera más natural si el refundidor latino era el "clown" (*maccus*) de su grupo. Las comedias de Plauto se adaptan a la escena tan perfectamente como sólo suelen hacerlo las escritas por actores.

El número de obras que circularon con el nombre de Plauto eran según Gelio (3, 3, 11) unas 130. Varrón, que investigó con sentido crítico su autenticidad, creyó que se le podían asignar, además de las veintiuna tenidas en general como auténticas, algunas otras discutidas, por razones de estilo. Las restantes, concluye Gelio (*ibid.* 10, 13), son comedias anteriores que Plauto (como luego haría Shakespeare) tan sólo refundió, mientras otras son de un tal Plautio, a quien se confundió con Plauto. Pero fundamentalmente se trataba de obras que más tarde, o por ignorancia sobre su verdadero autor o por especulación del éxito ante el público, se representaron bajo el nombre de Plauto. Las veintiuna comedias denominadas *Fabulae Varronianae* nos han llegado con lagunas y tan sólo conocemos el año de representación de dos de ellas: el 200 para el *Stichus* y el 191 para el *Pseudolus*. Si Plauto tuvo una evolución artística, nosotros, al menos, no la hemos descubierto.

No han faltado intentos de establecer una cronología de las obras de Plauto; véase en último término Ch. H. Buck jr., *A. Chronology of the Plays of Plautus* (1940), K. H. E. Schutter (Tesis doct. de la Univ. de Groninga, 1952) y la introducción a la edición del *Rudens* hecha por A. Thierfelder, Heidelberger Texte, Serie latina 13, 1951. No puede esperarse que haya unanimidad, dada la clase de indicios (líneas de evolución dramática y estilística, alusiones a los acontecimientos de la época). El *Miles gloriosus* contiene una alusión al destino de Nevio y, por tanto, probablemente es posterior al 206; el *Trinummus* se representó en los juegos megalenses y, en consecuen-

cia, no antes de 194; el verso 980 de *Casina* se refiere probablemente al escándalo de las bacanales del 186. En *Bacchides* menciona Plauto la representación de su *Epidicus;* de aquí que en la recensión ambrosiana se encuentra fuera del orden alfabético *Bacchides,* después de *Epidicus.* Para muchas de las piezas las fechas oscilan notablemente; por ejemplo, Marx (1928) localizaba la obra *Rudens* hacia el final de la segunda guerra púnica, mientras Amatucci (1948) la considera la última obra de Plauto.

Plauto se dedicó exclusivamente a la paliata. Casi siempre aprovechó los modelos de la comedia nueva. En *Asinaria* adoptó el "arriero", de un tal Demófilo, que de otro modo permanecería en la oscuridad; en *Cistellaria* ("La de la cestilla"), las *Synaristosai* ("Mujeres desayunando") de Menandro; en *Mercator,* el "Mercader", y en *Trinummus,* el "Tesoro", de Filemón; *Stichus* se basa en la comedia de Menandro *Adelphoi,* que no se identifica con el modelo de la comedia del mismo título de Terencio. *Rudens* tiene como base una pieza teatral de Dífilo, cuyo título no consta. También tienen las restantes obras de Plauto su pieza correspondiente en la comedia nueva y más raramente en la media; así el modelo del *Persa* debe haber pertenecido a este último tipo, que aún presupone la existencia del reino pérsico que Alejandro derrocó.

La mayoría de las obras son variaciones sobre temas conocidos. Tan sólo la "Offenbaquíada" (Offenbach) del *Amphitruo* se sale del molde: Júpiter visita a Alcmena en forma de su esposo Anfitrión, y Mercurio acompaña al padre de los dioses bajo la figura del esclavo de Anfitrión, Sosia. También la comedia *Menaechmi* se funda en la hábil explotación del motivo del doble, sólo que en este caso se trata de dos mellizos (véase la Comedia de los equívocos de Shakespeare). En *Casina* se esfuerzan el joven Calino y el hombre de edad Olimpio por conquistar a la misma muchacha; Calino le juega a su rival una mala partida, pues en la noche de bodas se disfraza de muchacha y se presenta ante

Olimpio como si fuera la esperada Casina. El tema fundamental de la comedia *Mostellaria* (probablemente inspirada en el "espectro" de Filemón) es un presunto fantasma con cuya descripción un esclavo taimado quiere impedir que un padre regrese a casa y sorprenda a su hijo entregado a los placeres y al amor. Piezas como *Captivi, Cistellaria, Rudens* ("La maroma del barco") tienen un fondo más serio y su acción culmina en el reconocimiento de un hijo que se creía perdido: se trata de obras sentimentales con golpes cómicos. A menudo la intriga es muy complicada; pero la comprensión de los espectadores se facilita por "apartes" o mediante alocuciones directas y, ante todo, por el prólogo, que, a imitación de las obras más tardías de Eurípides y de la comedia nueva, indican el curso de la acción, de modo que el espectador puede entregarse por completo a los efectos de los cambios de situación de la obra.

Tan pronto actúa un personaje de la pieza teatral en función de locutor del prólogo (Mercurio en *Amphitruo*, Palestrión en *Miles gloriosus*) como un personaje divino, relacionado de alguna manera con la obra, pero que no interviene en la representación: por ejemplo, los lares domésticos (*Lar familiaris*) en la *Aulularia*, (*El avaro*, de Molière), pues en la obra se trata de un tesoro escondido, o Arturo, la estrella de las tempestades, en *Rudens*, cuya acción transcurre a la orilla del mar, después de una tempestad. No siempre se ha caracterizado el locutor del prólogo; por ejemplo, en *Captivi* se presenta ante el público un actor en persona sin caracterización. Muchos prólogos se han refundido y acaso sean elaboraciones posteriores a Plauto; esto indica que ha habido representaciones ulteriores.

Plauto no se fija primordialmente en la acción, pero tampoco le es esencial la creación de caracteres; los tipos caracterológicos que dan el nombre a muchas piezas (*Miles gloriosus, Mercator, Truculentus*, y, además, el parásito *Curculio* "Gusano de la harina" y el esclavo *Pseudolus* "El embustero") eran ya modelos que existían de antiguo. Plauto explota considerablemente sus posibilidades, pero no tiene el

menor interés en crear con ellos caracteres individuales. Entre sus figuras, las más logradas son los típicos papeles secundarios, papeles de mucho efecto, los preferidos por el espectador ingenuo. Un tipo como el alcahuete Balión, del *Pseudolus*, era todavía en el siglo I un papel que interpretaba espléndidamente el actor Roscio, a quien Cicerón defendió en un asunto particular.

La mayoría de los personajes tienen nombres parlantes. Esto es propio del género; pero Plauto hizo algo más. Así, en *Miles gloriosus* al oficial fanfarrón se llama Pirgopolinices (es decir, "asaltador de muchas torres"); su colega en el *Pseudolus* se llama Polimaqueroplagida, ("el que reparte muchos sablazos... o los recibe"); el esclavo que se mete en el bolsillo al vanidoso oficial se llama Periplecómeno; el parásito, Artotrogo, es decir "Devorapán"; la muchacha, Filocomasio (que evidentemente se deja invitar gustosamente al festín, *komos*), y el joven que finalmente la lleva de Éfeso a Atenas se llama Pleusicles, "prestigioso marino". Nestroy no hubiera podido inventar nada mejor.

El mérito indiscutible de Plauto no reside ni en la acción ni en los caracteres, sino que brota de su lenguaje, cuyo vigor, lozanía y riqueza expresiva admiraban ya L. Elio Estilón, Varrón y Cicerón. El latín del hijo de la Umbría, Plauto, es uno de los más portentosos casos de penetración en una lengua, en la lengua hablada, con toda su vivacidad. Allí se encuentra todo lo que podía venir a la boca de un romano de su tiempo, desde el insulto grosero, que él trata con notable complacencia, hasta la parodia del estilo trágico artificioso; desde el acento lírico, pasando por la expresión apasionada, hasta la obscenidad (no demasiado abundante) y, además, algo de griego y cartaginés (como en *Poenulus*) que aprendió en la guerra y el cuartel. Pero el arte idiomático de Plauto no es realista; con sus abundantes expresiones insultantes o cariñosas, con la comicidad de su palabrería absurda, con sus comparaciones en parte exageradas y en parte intencio-

nadamente incongruentes (aquí confluye un notable caudal romano en la corriente helénica), es el idioma de una suprarrealidad que le aproxima mucho más a Aristófanes, a quien no conocía, que a Menandro y sus contemporáneos. Este lenguaje es romano, o, más exactamente, itálico, y —con toda su exageración, tanto en los detalles como en su "actitud idiomática"— constituye para nosotros una preciosa fuente del latín antiguo, del latín popular, del lenguaje del amor y la soldadesca.

Sobre la versificación y los cánticos, que dan a sus comedias el carácter de operetas, véase lo dicho en págs. 51 s.

Plauto fue el ídolo de la afición teatral romana. La tendencia helenizadora de Cecilio y Terencio pudieron eclipsarlo durante algún tiempo, pero más tarde volvieron a representarse sus obras (cfr. el prólogo de *Casina,* 5 ss.), claro es que con adaptaciones hechas sin escrúpulo hasta que los filólogos se aplicaron a identificar su texto. Todavía en la época de Cicerón, cuando la paliata había desaparecido desde hacía mucho tiempo, pudo Roscio forjarse su reputación como intérprete de las obras de Plauto. A los autores de la época de Augusto no les interesó Plauto (cfr. Horacio, Epíst. 2, 1, 170 ss.); el primero capaz de volverse hacia él fue Probo y luego los contemporáneos de Adriano. Se continuó leyendo a Plauto hasta el fin de la Antigüedad. Pertenece a una época posterior, y acaso ya a la Edad Media, la obra *Querolus,* que es una imitación muy libre, en prosa rítmica, de la *Aulularia.* En general la Edad Media se interesó menos por Plauto que por el más sentencioso Terencio. Sólo a partir del Renacimiento se vuelve a leer con entusiasmo a Plauto y a representar sus obras en los centros en que se enseñaba el latín, en las universidades y en las cortes laicas y eclesiásticas, y desde entonces comienza a influir en la comedia moderna, juntamente con Terencio.

Los manuscritos de Plauto proceden todos ellos de un ejemplar de las *Fabulae Varronianae,* quizá de una edición de M. Valerio Probo. La edición antigua nos llega en dos versiones, ambas con lagunas: en el palimpsesto de Bobbio, ahora en la biblioteca ambrosiana de Milán —un manuscrito que data de los siglos IV-V— y en la *recensio Palatina,* de la Edad Media, así llamada porque sus dos principales manuscritos, ahora en Roma y Heidelberg, provenían de

la antigua biblioteca palatina. Una versión independiente nos llega en las citas de Verrio Flaco (Festo, Paulo), que Pasquali (*Storia della tradizione*, etc., págs. 327 y ss.) prefiere retrotraer a una edición prevarroniana.

Con Caecilius Statius, insubrio de la comarca de la actual Milán, comienza la comedia romana a orientarse con más vigor hacia Menandro. Cecilio es el primer galo que entra en la literatura latina. Llegó a Roma como esclavo prisionero de guerra. Problablemente una vez libertado vivió del fruto de sus obras de teatro. Compartió la vivienda con Ennio; ninguno de los dos parece haber tenido ingresos suficientes para sostener su casa propia. Murió el 168, un año después que su coinquilino.

Desde Plauto la comedia se había convertido en un "métier" que ocupaba la atención del hombre entero. También Cecilio escribió sólo paliatas. Es significativo que, de sus cerca de cuarenta comedias, casi la mitad de los títulos coinciden con los de Menandro; junto a las obras de título latino hallamos otras con doble título, por ejemplo: su *Hypobolimaeus*, "El suplantador", se cita también en su forma latina *Subditivus*; además lo conoce Nonio con el nombre de *Hypobolimaeus Rastraria* "El suplantador o la azada". También se presentan algunas obras simplemente con el título griego, como posteriormente ocurre en Terencio (*Exhautuhestos*, ¿"El hijo de sus obras"?, *Plocium* "El collar", *Synephebi* "Los camaradas"). Varrón elogia los *argumenta* de Cecilio, probablemente por no separarse en la acción de la marcha propia del original griego. En los detalles se condujo con su modelo con la misma libertad que Plauto, como demuestra la comparación, fecunda en conclusiones, de muchos pasajes del *Plocium* de Cecilio con la obra del mismo nombre de Menandro, en Gelio (2, 23), el cual leyó en una ocasión las dos obras, una tras otra, con algunos de sus amigos. Una narración trimétrica se transforma aquí en una canción movida; la impertinencia de una mujer fea, que tan sólo ha conseguido al marido por su dote, adquiere un carácter casi grotesco y, en vez de las reflexiones de resignación humana de un fiel esclavo, se insertan en la adaptación latina sentencias de gran empaque trágico. "Cuando se lee la comedia latina", dice Gelio, "gusta; pero tan pronto se la

compara con la de Menandro, decae y empalidece. En vez de la sencilla humanidad y de la agradable naturalidad del original se insertan burlas y chistes introducidos artificialmente, con lo que se desvirtúa la exquisita caracterización de los personajes". Concluye Gelio que Cecilio no debió imitar a un autor a quien era incapaz de alcanzar. ¡Así lo juzga un arcaizante, que leía los autores primitivos con los ojos de Probo!

Pero aun estos pasos vacilantes por el camino de la aproximación hacia Menandro se recibían como algo exótico. El público se resistía a seguirlos y sólo un director de escena emprendedor como L. Ambivio Turpión fue capaz de llevar a las tablas las comedias de Cecilio. Más tarde parece que logró imponer sus obras, al menos entre la clase culta. De todos modos nos hace suponer que Cecilio prevaleció como maestro de la comedia romana a la muerte de Plauto el relato de la vida de Terencio en Suetonio, según el cual, los ediles del 166, a quienes Terencio presentó su *Andria*, se dirigieron a Cecilio para que leyese la obra del entonces desconocido autor a fin de aceptarla o no conforme a su dictamen. Volcacio Sedígito le atribuye incluso el primer puesto entre los autores de paliatas.

Ahora bien, el relato que nos presenta a Cecilio como censor de *Andria* no concuerda exactamente con la cronología. Los ediles del 166 sólo podían decidir sobre una obra que se les ofreciese para representarse en el año en que desempeñaban su cargo, y para entonces hacía dos que Cecilio había muerto. Pero el sentido de esta historia se aclara por lo que sigue. Terencio abordó a Cecilio en una comida. El célebre autor indicó al joven, pobremente vestido, que se sentase en un taburete y comenzase la lectura. Pero pronto aguzó los oídos; le ofreció a Terencio un puesto a su lado en la mesa y continuaron juntamente la lectura, durante la cual no pudo Cecilio contener su admiración. El viejo maestro se inclinaba ante el autor cabal.

P. TERENTIUS AFER era, como indica su nombre, africano; no cartaginés, como afirmó Suetonio, sino bereber, de piel morena. Su corta vida (murió a los 35 años y según Suetonio ya a los 25) transcurre entre la segunda y tercera guerra púnica. Ignoramos su nombre originario; el nombre de Terencio se debe al del senador Terencio Lucano, a cuya

casa llegó de joven como esclavo. Su dueño le hizo educar esmeradamente y le concedió pronto la libertad. Poca fe merece cuanto se cuenta de la vida privada de Terencio. Tenía amistad con Escipión el Joven y con Lelio, ambos jóvenes, mientras que Terencio era ya hombre maduro; no sólo le debieron ayudar a componer sus comedias, sino que debieron tener relaciones íntimas con él. Quizá esto último no sean más que habladurías; el primero en mencionarlo es Porcio Licino a fines del siglo II. En cambio se le echó en cara ya durante su vida que se dejaba ayudar en la composición de sus comedias; protestó contra esta tacha, pero sin llegar a desvanecer las habladurías (*Adelphoe,* prol. 15 ss.), y se justifica diciendo que no es ningún pecado agradar a unos hombres a quien todo el mundo admira. El círculo en el que se movía era la generación helenizante anterior a la suya, más bien que la nobleza joven. Sobre su estrecha relación con tales familias viene a hablarnos también el hecho de que se representasen dos de sus comedias en las honras fúnebres de L. Emilio Paulo, padre de Escipión el Joven.

Poseemos una información más sólida sobre la carrera dramática de Terencio. A las instrucciones de sus comedias se añaden los mismos prólogos de las piezas, en los que contesta a sus críticos. Ante todo poseemos datos sobre la representación de seis comedias[2]: *Andria* el 166, la primera representación de *Hecyra* ("La suegra") el 165, *Heautontimorumenos* ("El torturador de sí mismo") el 163, el 161 *Eunuchus* y *Phormio,* el 160 *Adelphoe* y la segunda representación de *Hecyra* en las honras fúnebres de Emilio Paulo y una tercera representación de *Hecyra* en los juegos romanos del mismo año. Poco después emprendió Terencio una gira por Grecia,

[2] La cronología diferente que propone L. Gestri (Studi italiani di filologia classica 13, 1936, 61-105; 20, 1943, 1-58) se debe a una interpretación del prólogo que no es convincente. El único punto digno de considerarse es que las dos primeras representaciones de *Hecyra* de que habla el prólogo puede que hayan tenido lugar antes de las tres a las que se refieren las instrucciones.

de donde ya no volvería. Murió el 159. Dejó una herencia de veinte huebras de tierra y una hija que un caballero romano tomaría más tarde por esposa.

La triple representación de *Hecyra* en el curso de pocos años se debió al fracaso de las dos primeras: la primera tuvo que interrumpirse porque el público estaba impaciente por ir a ver un pugilato y a un funámbulo; durante la segunda representación se corrió el rumor entre el público de que había una lucha de gladiadores y toda la concurrencia se lanzó en tromba al espectáculo que los atraía más poderosamente. Tan sólo la tercera representación, que, evidentemente no tenía una concurrencia de esta clase, logró triunfar. Los ediles, que escogieron dicha obra fracasada para que se representase aquel mismo año, tenían confianza en su valor; pero el público general parece que no concurriría a ella a menos de que le faltara otro entretenimiento. Fundamentalmente unos y otros tenían razón: la *Hecyra* es pobre en acción y su delicado tono de conversación requiere una atención concentrada que no podía esperarse entonces de los romanos de aquella época que asistían al teatro.

Pero si Terencio resultaba poco popular para el gran público, tampoco llegaba a ser suficientemente riguroso para el criterio de los literatos. Un poeta algo más antiguo y poco conocido, que le quería mal —Luscio Lanuvino, según nos informa Donato—, le echó en cara la "contaminación" de sus obras (véase pág. 51) y el plagio, además de colaboraciones ajenas. La contaminación se refiere a *Andria,* que (pág. 51) contiene algunos elementos de *Perinthia,* obra de Menandro. Terencio invoca en su apoyo a Nevio, Plauto y Ennio y se defiende en este caso especial apelando a la semejanza de ambas piezas. Se lanza la acusación de plagio contra *Eunuchus* y *Adelphoe,* entendiéndose aquí por plagio la refundición de una comedia griega que ya con anterioridad algún otro autor había representado. En el *Eunuchus* Terencio debió introducir un personaje del "Adulador" de Menandro y en el *Adelphoe* una escena de *Synapothneskontes* ("Unidos en la muerte") en la que se presenta el rapto de una muchacha de un burdel; la obra es de Dífilo. Terencio admite ambos hechos, pero sin sentirse culpable por ninguno de ellos. En cuanto al *Colax* o "Adulador" de Plauto, afirma que no lo conocía, cosa bastante probable en unos tiempos en que las comedias sólo circulaban en ejemplares para la escena.

Sobre la escena tomada de Dífilo, Plauto la había pasado por alto en su *Commorientes* de modo que le dejaba el campo "libre" para su utilización. En el prólogo a *Phormio* contesta Terencio a la crítica que Luscio hacía contra su obra en conjunto. Pasa al contraataque y le recuerda a su crítico que haría mejor criticándose a sí mismo. Luscio Lanuvino, que, entre otras obras, llevó a las tablas "La Aparición" y "El tesoro" de Menandro *(Eunuchus*, prol. 9 s.), tradujo tan literalmente que resultó ininteligible para los romanos; y de otra comedia de Luscio, cuyo título no se nombra, dice Terencio (*Phormio*, prol. 10) que debió su éxito fundamentalmente a la interpretación. Sedígito confirma este juicio, al colocar a Luscio sólo en la categoría inmediatamente superior a un autor sin éxito en la comedia, Ennio. Acaso era el insultante Luscio (*Heautont.*, prol. 22) el jefe del colegio de autores y, logrando menos éxito, pretendía cerrar el camino con su crítica a los esfuerzos de superación de Terencio.

Terencia tiene poco que ver con los menandristas extremosos. A la manera de Cecilio, sólo que más exquisito (y por tanto, menos eficaz para el público), trataba de afirmar su personalidad como artista. Pero al mismo tiempo tenía un serio propósito de enfrentarse con Menandro y de esforzarse en lo posible por asimilarse su espíritu. Así, pues, tras la última representación de *Hecyra* marchó para Grecia a fin de conocer por sí mismo la vida griega y acaso también con la esperanza de rastrear otras comedias de Menandro que todavía se desconociesen en Roma. Mas la muerte puso fin a su creación artística el año siguiente.

Poca fe merecen las noticias relativas a la muerte de Terencio. Según Suetonio, el poeta fue víctima de un naufragio a su vuelta: conforme a una versión pereció en él y según otra se salvó, pero perdiendo sus nuevas adaptaciones de las piezas de Menandro, lo cual le produjo tal pesar, que le llevó al sepulcro. Ignoramos de cuántas obras se trataba. La Vida habla de 108; pero éste es precisamente el número total de las comedias de Menandro, dato que probablemente estaba anotado al margen en un ejemplar y, al copiarse, lo incorporaron en el texto. La Antigüedad sólo conoció las seis obras de Terencio que todavía hoy poseemos. Valerio Probo las editó críticamente y constituyen la base del texto terenciano.

También de Terencio tenemos, por una parte, un manuscrito, procedente de la Antigüedad tardía, el Codex Bembinus, ahora en la Bi-

blioteca Vaticana, y la recensión de Caliopio, del siglo v, conservada en manuscritos de la Edad Media. Varios de estos manuscritos están iluminados: al comienzo de cada obra se hallan las máscaras de los personajes que intervienen y a cada escena acompaña una ilustración de la acción. Estas ilustraciones son tan poco auténticas como los "retratos" de Terencio en estos mismos manuscritos, pero proceden de modelos antiguos. (Reproducciones: L. W. Jones — C. R. Morey, *The Miniatures in the Manuscripts of Terence*, 2 vols., 1930-1931).

Dos de las comedias de Terencio son adaptaciones de un autor que nos es poco conocido, Apolodoro de Caristo, y las cuatro restantes, de Menandro. Las diferencias entre las piezas apolodoristas y las menandristas sólo se notan en la estructuración y, por tanto, pertenecen a los originales. Por ejemplo, si Apolodoro presenta a los esclavos que hablan entre sí sobre sus amos (técnica que todavía pervive), Menandro deja la exposición a cargo de un personaje principal, revelando con esto al mismo tiempo su carácter. No obstante, varias de las comedias de Menandro también comienzan con un diálogo entre esclavos, como puede verse en "El arbitraje", en que el esclavo Onésimo, que ha alquilado los servicios de un cocinero para su amo, contesta a las curiosas preguntas que el nuevo criado le plantea. Tras la breve escena en diálogo sigue de ordinario el prólogo de alguna divinidad, al cual corresponde la parte principal de la exposición. Así, por ejemplo, en la obra de Plauto *Cistellaria* (la correlativa de Menandro es *Synaristosai*), el prólogo de la deidad Auxilium sigue al desayuno de las damas del mundo galante. Terencio prefiere presentar el prólogo en forma dialogada más bien que en monólogo. Donato nos atestigua sobre la transformación de una escena monologada para *Andria*: el liberto Sosia, con quien se desahoga Simón, participa sólo como "confidente" (convención teatral muy corriente todavía para nuestros abuelos); se le presenta para escuchar una confesión y ya no vuelve a la escena. Terencio ha suprimido en

las piezas siguientes este manifiesto embozamiento del monólogo introductorio.

La forma expositiva de monólogo la emplea Terencio tan sólo en *Adelphoe*. Aquí se entiende el monólogo de Mición por la misma situación: un padre, cuyo hijo no regresa en toda la noche, puede comenzar a pensar en alta voz. Naturalmente se encuentran elementos del monólogo aclaratorio en las escenas introductorias de otras obras. A la manera del monólogo de Mición tienen la doble función de exponer tanto la acción como el carácter de los personajes. De la misma manera que Mición se caracteriza a sí mismo al caracterizar a su hermano Demea, tan diferente de él, así también lo hace Simón en *Andria* con la narración del entierro de Chrysis (cuyos méritos estilísticos —o retóricos, como entonces se decía— ha analizado exquisitamente Cicerón, De orat. 2, 326 ss.); igualmente procede Menedemo, "el torturador de sí mismo", cuando confiesa a su vecino comprensivo que debido a su severidad excesiva su hijo único se ha marchado al extranjero y que ahora lo paga, tardíamente arrepentido, con un trabajo muy penoso a su edad avanzada. El género de Menandro se pone aquí claramente de manifiesto.

Terencio ha aprendido también de Menandro el arte de la caracterización indirecta, mediante el lenguaje, que Donato rastrea tan inteligentemente en su comentario. Claro es que el estilo idiomático es un mérito personal de Terencio. En vez del lenguaje ático corriente, introduce el estilo habitual de conversación de una sociedad romana que ha frecuentado en la escuela a los autores griegos. Esto nos permite pensar que Terencio no habría percibido estos matices del tono sin la amistad de la nobleza romana, con lo que no faltaría algún adarme de verdad a la crítica de que le ayudaban a escribir sus obras. Joseph Conrad escribió bajo la supervisión de George Moore, y Evelyn Waugh ha mandado controlar sus americanismos en *The Loved One* por una persona competente. De cualquier manera que se haya realizado

esta obra de lenguaje culto, es un reflejo del idioma habitual culto de la época de los Escipiones, como lo son (sólo que en este caso aún más directamente) las cartas de Cicerón a Ático, con respecto a la época final de la República, y los *Sermones* de Horacio, en forma mucho más estilizada, para la época de Augusto. Muchas generaciones han aprendido su latín en Terencio; su desaparición de las escuelas significó el final del arte de escribir y hablar latín.

Cicerón elogia la pureza del idioma de Terencio en los versos de un poema perdido, *Limon*. El aprecio de César es equívoco, pues aparentemente, en una poesía de circunstancias, parodia el elogio ciceroniano en honor de Terencio. César concede al poeta las cualidades de pureza y fluidez del lenguaje, pero echa de menos la comicidad de Menandro: el *dimidiatus Menander* es el causante de la mitad mejor del original. Los versos de Cicerón y de César se citan en la *Vida de Terencio* (Wessner, pág. 9, 2-13). Véase también sobre esto W. Schmid, Rhein. Mus. 95, 1952, 229-272.

Junto a los temas, los personajes y la caracterización idiomática que Terencio asimiló conscientemente, indudablemente se ha infiltrado en la obra del autor romano buena parte de la visión del mundo, conciliadora y resignada, de Menandro (piénsese en la expresión de Nietzsche sobre el griego "no trágico" de la época tardía). El tiempo estaba maduro para esto. No se había abandonado la antigua *virtus*, pero se esfumaba la aspereza con que se la había practicado. Oficialmente es cierto que en Roma no había lugar para la vida frívola de Atenas; la paliata, con su disipación y sus heteras, con su seducción y su adulterio, se desarrolló en Atenas como solía tener lugar en París una "atrevida" comedia alemana o inglesa. Pero parece indudable que había una disposición para la comprensión, una leve distancia respecto a las exigencias de la vida, una actitud de espíritu reflexiva y tolerante que se imponía, hasta cierto límite, debido al creciente influjo de la cultura griega y al refinamiento de las formas de vida y del trato social. De esta manera describe Ci-

cerón a Lelio como un estoico *sans rigueur*. Es de notar que Terencio aborda dos veces en *Heautontimorumenos* y más explícitamente en *Adelphoe* el problema de la disciplina doméstica y que las dos veces la dureza anticuada tiene un efecto contrario al que se proponía alcanzar; aunque es claro que el extremo opuesto consigue el mismo resultado. Demea educa a uno de sus hijos duramente en el campo, mientras que al otro, adoptado por Mición, hermano de Demea, se le permite vivir disipadamente en la ciudad; ambos se extravían en su vida; pero al fin Esquines se casa con la muchacha vecina que él ha seducido (y Mición con la madre de ésta) y Demea, que primero se pasa de un extremo al otro (como Menedemo, cuando regresa inesperadamente a su casa su hijo Clinias), se pronuncia al final por la moderación, aunque deja que "su" hijo Ctesifón conserve —*pro tempore*— a la arpista amada. *Homo sum: humani nihil a me alienum puto*, dice Cremes en *Heautontimorumenos* (v. 25). El verso se ha citado tan frecuente y equivocadamente como la expresión de Antígona de participar en el odio y en el amor. No es ningún programa; pero responde a una actitud para la cual los romanos han acuñado el término de *humanitas*, de que hablaremos más tarde.

BIBLIOGRAFÍA: G. Jachmann, RE V A (1934), 598-650. — E. Reitzenstein, *Terenz als Dichter*, 1940. — H. Haffter, "Terenz u. seine künstlerische Eigenart": *Mus. Helv.* 10 (1953), 1-20, 73-102 (con bibliografía). — G. Norwood, *Plautus and Terence*, 1963.

A continuación nos vamos a ocupar de la tragedia. El mejor de los trágicos romanos en opinión de Cicerón (Opt. gen. 1) es M. PACUVIUS. Vivió desde la edad viril de Plauto hasta la época de los Gracos. Nació en Brindis hacia el 220. Su tío Ennio lo trajo a Roma, donde pintaba y escribía tragedias. Pacuvio llegó a edad muy avanzada. Todavía el año 140 hay constancia de la representación de una obra del entonces octogenario autor (Cic. Brut. 229), después de lo cual se

retiró a Tarento, probablemente por razones de salud, y murió allí hacia el 130.

Si hemos de juzgar por los fragmentos que se nos han transmitido, Pacuvio no fue un autor fecundo. Los aproximadamente 500 versos conservados se distribuyen sólo entre trece obras: doce tragedias y una pretexta. Como autor Pacuvio se trazó su propio camino. Le atraían los temas desacostumbrados y poco tratados, cosa que en parte le podía proporcionar la tragedia del tiempo posterior a Eurípides: *Dulorestes* ("Orestes como esclavo"); según esta versión el vengador Orestes regresó a Micenas disfrazado de esclavo; *Iliona,* una hija de Príamo, cuyo hijo Deífilo había sido asesinado: se le aparece el difunto a su madre para pedirle que se le entierre; Cicerón cita el discurso (Tusc. 1, 106); *Teucer:* el discurso del desterrado Telamón era célebre y todavía resuena en Horacio (Carm. 1, 7, 21 ss.); *Niptra,* según la obra de Sófocles (cfr. Cic. Tusc. 2, 49): el regreso de Ulises, a quien reconoce su nodriza al lavarle los pies. La pretexta *Paulus* probablemente celebraba la victoria de L. Emilio Paulo contra Perseo en Pidna, el 168.

Como héroe posible se ha pensado también en el padre del vencedor de Pidna, que tenía el mismo nombre y sucumbió en la batalla de Cannas el 216. Me parece decisivo para inclinarme por el hijo un pasaje de Boecio (Cons. 2, 1, 12) en el que inmediatamente después de una referencia sobre el destino de Perseo se lee: *quid tragoediarum clamor aliud deflet nisi indiscreto ictu fortunam felicia regna vertentem?* En las últimas palabras parece aún escucharse el recitado escénico y todavía se lee en uno de los manuscritos más antiguos del comentarista de Boecio, Remigio de Auxerre, la anotación marginal: *in Pacuvio hoc legitur.*

Pacuvio dedicó en sus tragedias aún más espacio que Ennio a la especulación filosófica. Horacio le da el nombre de *doctus* (Epíst. 2, 1, 36). Su lenguaje poseía fuerza y plenitud (*ubertas,* como dice Varrón según Gel. 6, 14, 6); la descripción, impresionante, de una tempestad en el mar (acaso per-

tenece a *Teucer*, 409 y ss. de Ribbeck) es una buena muestra. De todos modos piensa Cicerón que Pacuvio, lo mismo que Cecilio Estacio, falló en cuanto a la pureza del lenguaje. Un autor que pone su atención en la fuerza expresiva del lenguaje, raramente es un purista. Más pesada resulta la expresión amanerada que a veces ofende el buen gusto. Ya Lucilio (sat. 212) parodió el verso en que describe los delfines como *Nerei repandirostrum incurvicervicum pecus*, "El rebaño de Nereo, de hocico arremangado y cerviz encorvada", y Quintiliano lo cita también (1, 5, 67) como ejemplo que nos advierte cómo hay que evitar las construcciones verbales monstruosas. Se comprende que a veces brote necesariamente la caricatura de la comedia, como la "Judith" de Hebbel ha dado pie a la parodia de Nestroy.

Podríamos creer que la poesía de Pacuvio era poco popular. Pero por lo que sabemos, sus tragedias hacían impacto en el público desde el escenario. Se siguieron representando después de su muerte y se continuaron leyendo largo tiempo. Todavía podemos percibir la grandeza de cada una de las escenas que conocemos, aunque ninguna de las piezas pueda reconstruirse a pesar de los numerosos fragmentos conservados. Pacuvio habrá logrado sus efectos en parte por la intensidad de las situaciones dramáticas y en parte por la potencia de su verbo, que entusiasmaba al público, aunque no entendiese todo.

Esta fuerza verbal, aunque combinada con una mayor disciplina lingüística, caracterizó también a su joven contemporáneo, el trágico L. ACCIUS, a quien Horacio (Epíst. 2, 1, 56) califica con el adjetivo *altus*. También Accio estrenó una tragedia en Roma el 140. Había nacido en Pisauro el año 170; Cicerón todavía le llegó a conocer en su juventud. Era hijo de un liberto, cliente de D. Junio Bruto Galaico, para cuyo templo a Marte compuso inscripciones (¡en versos saturnios!).

Al revés que Pacuvio, Accio fue notablemente fecundo. Sabemos de hasta 45 tragedias suyas, con un total aproximado de unos 700 versos, y dos pretextas: *Brutus*[3] y *Aeneadae*; esta segunda tenía por tema la inmolación que el joven P. Decio Mus hizo de sí en el 295. Se remontaba de nuevo a la antigua tradición de la tragedia romana no sólo por la elección de sus modelos, entre los que sobresalía Eurípides, sino también por sus preferencias por la temática troyana. Pero manejó este material con gran libertad. Hasta hoy se repite una frase de su tiránico Atreo: *oderint, dum metuant.*

Su posición en el *Collegium Scribarum* demuestra la consideración de que gozaba. Consciente de su prestancia como poeta, no se levantó jamás de su asiento cuando un *amateur* distinguido, C. Julio César Estrabón, venía a las reuniones del colegio (Val. Max. 3, 7, 11).

Junto al género trágico, Accio redactó obras de erudición en forma poética. Sobre sus *Didascalica* histórico-literarios véase pág. 23.

4. LOS ORÍGENES DE LA PROSA

Póenico belló secundo Músa pinnató gradu / intulit se béllicosam in Rómuli gentém feram. "En la segunda guerra púnica el paso alado de la musa penetró en el rudo pueblo de guerreros, descendencia de Rómulo" Con estas palabras, que naturalmente tienen más del paso de las legiones que del "paso alado de la musa", canta un siglo después Porcio Licino el nacimiento de la poesía romana, que conoció su primer florecimiento en el tiempo de la guerra con Aníbal. Con la misma época coinciden también los orígenes de la prosa romana. La romana, no la latina. Muy probablemente la primera obra latina de importancia literaria que se escribió en

[3] Varrón (Ling. 6, 7; 7, 12) cita el *Brutus* como obra de un tal Casio; esto lo refiere Bardon (*Litt. lat. inconnue,* 1, 327) al asesino de César, de quien se afirma (Hor. Epíst. 1, 4, 3) que escribió tragedias.

prosa fue *Euhemerus* de Ennio, traducción de una obra en prosa griega, testimonio de un espíritu extraordinariamente inquieto, aplicado a la especulación racionalista. Apio Claudio estuvo mucho tiempo sin descendencia literaria. Cuando en Roma se comenzó a escribir en prosa, se hizo en griego.

Contraste extraño: mientras el griego Andrónico y el mesapio Ennio son los pioneros del lenguaje poético latino, los más primitivos historiadores de Roma —de viejo abolengo y hombres de rango senatorial— echan mano del griego. Claro es que el griego era la lengua en que se entendía toda la cuenca mediterránea, desde Alejandría y Corinto hasta Marsella y Cartago. Se comprende, sin embargo, que los romanos, conscientes —y con creciente orgullo— de que su pasado formaba una parte de aquel mundo en ebullición y en el que cada vez les correspondía desempeñar un papel más importante, quisiesen que su historia, que también les proporcionaba un título para esta intervención internacional, se presentase precisamente a todo aquel mundo en su propio idioma. Roma se había hecho una potencia demasiado importante para que ni siquiera los griegos, orgullosos de su cultura, la pusiesen al mismo nivel que a los demás "bárbaros". Sin embargo, el deseo de impresionar al mundo helenístico culto no debió ser el único motivo. Fundamentalmente escriben estos distinguidos romanos para sus conciudadanos. Es más difícil redactar en prosa literaria que componer en verso. El arte de escribir historia, cultivado por los griegos a partir de Tucídides, parecía que sólo podía producir algo semejante y comparable en la misma lengua, al menos en opinión de hombres que tanto debían a la educación griega como Escipión el Viejo o T. Quincio Flaminino. Tales hombres, tan nacionales como helenizantes, eran precisamente los que concebían el dominio de Roma sobre el área mediterránea y comenzaron a realizarlo, dominio que tan sólo perduraría a condición de asimilarse y asociarse con el mayor poderío cultural de dicho mundo. Los historiadores se dirigían a la clase

culta, pues de la masa del pueblo se entendía que cabía esperar tan poca comprensión por la política de poderío y cultura de amplio alcance como por la literatura.

Designamos a estos primeros historiadores de Roma con el nombre de *analistas primitivos*. No nos han llegado los títulos originales de sus obras; pero ya Cicerón y más tarde Livio hablan de *Graeci annales, prisci annales* (en griego *Horoi*). Indudablemente que llevan el nombre de *Annales* las traducciones posteriores latinas de obras históricas debidas a la pluma de Q. Fabio Pictor y de C. Acilio. Pertenece a una época posterior la distinción entre *historiae* (narración de lo que ocurre en el tiempo actual) y *annales* (de lo que ocurrió en el pasado) y se conoce singularmente a través de Tácito.

Los analistas más antiguos comienzan su relato con la fundación de Roma y extienden su narración hasta su propio tiempo. El primero en redactar sólo una parte del pasado, en plan de monografía, fue L. Celio Antípater, quien se limitó a la segunda guerra púnica. A pesar del material "analístico", la exposición no seguía en modo alguno el género árido de los Anales pontificales (pág. 38). El historiador griego estructura sus materiales artísticamente, y también en esto los romanos han imitado el genio helénico. Acilio llegó en esto tan lejos que inventó un encuentro entre Aníbal y Escipión en Éfeso a fin de enfrentar vivamente entre sí a ambos generales, en vez de limitarse a compararlos retrospectivamente. Nosotros no les concedemos ya semejantes libertades más que a los poetas.

El más antiguo de los analistas es Q. Fabius Pictor. Se determina el tiempo en que vivió por el hecho de haber sido enviado después de la derrota de Cannas (216) como jefe de una delegación que consultase el oráculo de Delfos. Comenzó su relato con la fundación de Roma (fechada en el año 747), incluyendo su prehistoria, y lo continuó hasta su propia época. Escribe detalladamente y no sin retórica. Dionisio de Halicarnaso reproduce su relato sobre la fundación

de Roma; pertenece a la época de Augusto y escribió una Historia romana en griego en la que también para otros hechos utilizó a Fabio como fuente. Polibio (pág. 99), que lo aprovecha también en su Historia de las guerras púnicas, reconoce su espíritu de veracidad, que sólo por los prejuicios patrióticos pudo turbarse algunas veces. También parece que destacó excesivamente los méritos de la estirpe de los Fabios, a la que pertenecía; por lo mismo parece que trató con parcialidad a los Claudios, con los que los Fabios estaban enemistados.

L. CINCIUS ALIMENTUS, algo más joven que Fabio, era de familia plebeya. Fue pretor el 210. El año siguiente se le encargaba la penosa tarea de ponerse al frente en Sicilia de los restos de las tropas derrotadas en Cannas y de restablecer la disciplina. Luego cayó en manos de Aníbal, que le trató con consideración y conversaba con él de cuestiones militares (Liv. 21, 38, 3-5). También la obra histórica de Cincio comenzaba con los antecedentes de Roma, para terminar con los acontecimientos más recientes. No hay que confundir con este historiador al anticuario L. Cincio, que quizá fue contemporáneo de Cicerón.

A. POSTUMIUS ALBINUS pertenece a una generación posterior (cos. 151); era contemporáneo de Catón, pero más joven, y fue objeto de sus burlas por su acusado filohelenismo. No sólo volvió a la costumbre de los analistas —escribir en griego— después que Catón había escrito en latín los *Orígenes,* ¡sino que se excusaba en el prólogo de las deficiencias de su griego! Junto a sus Anales parece ser que Albino trató la leyenda de Eneas en una obra especial.

También escribió en griego su contemporáneo C. ACILIUS, quien el 155 intervino como intérprete en las discusiones del Senado con una comisión de filósofos atenienses. En la redacción de su historia parece que se complacía en lo anecdótico. Uno de los pocos fragmentos conservados cuenta cómo un prisionero de guerra romano fue enviado por Aníbal para tratar sobre cómo comprar la libertad de los cartagineses prisioneros. Lo soltó bajo juramento de que volvería y, en efecto, apenas salido volvió con el pretexto de haber olvidado algo y luego, como ya había cumplido su juramento de volver, se consideró desligado de este compromiso y no se restituyó a la prisión. (Adaptada la anécdota *in bonam partem,* dará lugar más tarde a la leyenda de Régulo).

También escribió en griego una obra histórica el hijo de ESCIPIÓN el Viejo (Cic. Brut. 77). Los primeros en romper con el griego son L. CASSIUS HEMINA (hacia el 146) y su contemporáneo CN. GELLIUS. Los historiadores de la época de los Gracos escriben ya en latín.

Los escritos jurídicos poseen un carácter meramente práctico. A principios del siglo II se producía la primera obra importante de la jurisprudencia romana, la *Tripertita* de SEX. AELIUS PAETUS (cos. 198). Este documento contiene, junto al texto de las doce tablas y las *legis actiones* (pág. 39), la interpretación de la ley *(interpretatio)*, para la que se había formado ya una tradición con las numerosas sentencias jurídicas (*responsa*). Los juristas posteriores estimaron este *Ius Aelianum* como "la cuna del derecho romano".

La palabra hablada es mucho más antigua que la escrita. No hay que imaginar que el *discurso* formal fuese ajeno a la vida oficial de la Antigüedad: se aclimataba en la República romana no menos que en las ciudades-estado helénicas. El ejercicio de los tribunales y las instituciones de la vida pública, como las reuniones del Senado y del pueblo, fomentaron el tipo de discursos que luego se llamaron *controversiae* y *suasoriae* en la escuela retórica; mientras que, por otro lado, de la vieja costumbre del discurso fúnebre surgió la *laudatio*: tres géneros del arte oratoria que los griegos habían desarrollado durante largo tiempo en condiciones parecidas y que habían formulado en su retórica. Roma desconoció hasta el siglo II toda teoría sobre la oratoria, así como una educación sistemática para ella; por consiguiente, en esta materia lo que no sea mera condición natural habrá de explicarse en virtud de la tradición y de la práctica misma. El temperamento itálico prestaba impulso y vivacidad a los discursos del romano, mientras que su *gravitas* les prestaba dignidad. Claro es que no habrá dejado de influir ya en el siglo III el arte de los grandes oradores de Grecia y el estilo de sus imitadores helenísticos; y con la creciente conexión de Roma

con la cultura griega debió desarrollarse esta influencia. Pero aún no había llegado la época en la que los retóricos griegos iniciasen a la juventud romana en la casuística de Hermágoras y los oradores en ciernes se dirigiesen a Atenas o Rodas para perfeccionar su arte.

El discurso no llega a convertirse en literatura más que con su publicación. Originariamente sólo se llegaría a esto en casos excepcionales. Cuando, como parece probable, Apio Claudio dio a la luz pública su discurso contra la paz con Pirro, lo hizo como un manifiesto de su política. Nada parecido se sabe que se hiciese durante la gran época de las guerras púnicas, aunque no faltaron entonces oradores de relieve. Ennio levantó un monumento literario (Cic. Brut. 58 ss.) a las cualidades oratorias de persuasión de M. Cornelio Cetego (cos. 204), a quien él oyó; pero sus discursos no se publicaron. Cicerón leyó (Cato 12) el discurso fúnebre que Fabio Cunctator dedicó a su hijo y admiró su carácter filosófico; pero es posible que el discurso se publicase más tarde, tomándolo de los archivos familiares. Cuando el tribuno del pueblo M. Nevio (en Gelzer, 184) acusó a Escipión Africano, el Viejo, de dejarse sobornar por el rey Antíoco a fin de conseguir una paz favorable, Escipión consideró que no debía rebajarse a tomar en serio la acusación; recordó a la reunión que era precisamente el aniversario de su victoria sobre Aníbal y los invitó a acompañarle procesionalmente hasta el capitolio para dar gracias a Júpiter (Gell. 4, 18, 3 ss.; Liv. 39, 52, 3). Más tarde se difundió un discurso con dicho contenido; pero Cicerón dice explícitamente que Escipión el Viejo no dejó ninguna obra literaria (Off. 3, 4). En cambio tiene todos los visos de autenticidad un fragmento del discurso de L. Emilio Paulo (en Val. Max. 5, 10, 2) ante el pueblo, muy poco después de la pérdida de sus dos hijos, precisamente en la época de su triunfo (168). En esta pieza se combina la grandeza del sentimiento con la nobleza del pensamiento, junto con un arte estilístico aprendido de los

griegos, cosa que no sorprende en un hombre que trajo a Roma la biblioteca del rey Perseo. También se dieron a conocer como oradores Q. Cecilio Metelo y Ti. Sempronio Graco, padre de los dos famosos tribunos.

El primero en tomar como norma la publicación de sus discursos fue Catón.

M. PORCIUS CATO procedía de una familia plebeya. Nació el 234 en Túsculo (Lacio). Pasó la juventud en la hacienda familiar en la Reate sabina. Entró en la política como *homo novus*, es decir, como el primero de su familia que pretendía funciones públicas más elevadas. En su juventud se distinguió en muchas campañas de la segunda guerra púnica y finalmente en la batalla de Sena (207). Como cónsul (195) triunfó sobre los españoles y como tribuno del ejército de M. Acilio Glabrio decidió la batalla de las Termópilas contra Antíoco (191). En la administración provincial fue duro, pero insobornable; y así, como pretor defendió a Cerdeña de los usureros romanos (198). A la nobleza helenizada le profesó la más abierta hostilidad, lo que manifestó ya como cuestor (205), cuando acompañó a Escipión el Viejo a Sicilia y África (Nep. Cato 3). Es una ironía del destino el hecho de que a su vuelta de África conociese a Ennio y se lo trajese a Roma, pues sabemos que Catón más tarde llevó adelante algunos procesos contra los Escipiones y que echó en cara a Fulvio Nobilior en un discurso el que llevase a poetas a su provincia (naturalmente se refería a Ennio) (Cic. Tusc. 1, 3). En su censura, que llegó a ser proverbial (184) y le valió el sobrenombre de *Censorius*, no sólo se enfrentó contra la disipación de la administración del Estado y el lujo que iba prendiendo en Roma, sino que aprovechó la ocasión para sanear el Senado de algunos elementos que consideraba indeseables. Era un hombre de voluntad tenaz, que no cejaba en la persecución del objetivo que una vez se había fijado. Es conocido su perseverante *Delenda est Carthago*, desde que se per-

suadió personalmente del resurgimiento de dicha ciudad (Gelzer, 152). Logró llegar a ver la declaración de guerra, aunque no la destrucción de la ciudad rival. Murió a fines del 149.

Era inevitable que un hombre como Catón tuviese a lo largo de su vida opositores, si no enemigos. Pero no se dejaba intimidar. Cuarenta y cuatro veces compareció ante los tribunales y siempre fue declarado inocente. Se debía esto a la fuerte personalidad que henchía sus palabras. En sus discursos juntaba el buen sentido del campesino y el ingenio natural con la técnica de las figuras retóricas, que aprendió imitando a los griegos, sin sutilezas, claro está, y por lo mismo con mayor eficacia en el impacto primario. El ataque le parecía la mejor defensa; aun Cicerón, que le veneraba, reconocía que el vituperio (*vituperare*) constituía una de sus cualidades dominantes. Con el propósito de que no se echase en olvido su palabra, Catón se preocupó de dar a luz sus discursos, tanto políticos como forenses. Cicerón nos informa sobre más de 150 discursos catonianos que él conoció; y a nosotros nos han llegado fragmentos de unos 80. De algunos de ellos podemos hacernos una idea bastante clara, por ejemplo de su defensa de los rodios (167), acusados de conspirar con Perseo (Gel. 6, 3). Los fragmentos confirman el juicio de Cicerón (Brut. 65 ss.), el cual ensalza el estilo sobrio de Catón, su fecundidad de ideas, su estructura clara, su seriedad, penetración y viveza, mientras que atribuye la falta de elegancia en la dicción y la simplicidad de la frase a la natural imperfección de lo primitivo. No hay que creer que se haya escrito en serio la comparación con Lisias (cfr. 293 s.), pero sí hemos de creer la afirmación de Cicerón sobre la inexistencia de otros oradores anteriores a Catón dignos de leerse.

Si con la publicación de sus discursos Catón hizo regla de lo que sólo eventualmente se había hecho antes de él, en cambio al escribir en latín sus *Orígenes* realizó algo del todo

inusitado. Conscientemente se apartó tanto de las áridas crónicas de la urbe que redactaban los pontífices, como de los anales helenizantes de Fabio y sus sucesores. Su tema no es "Roma y el mundo helénico", sino "Roma e Italia". Después de contar en el Libro I la historia de Roma desde la fundación hasta el final de la monarquía, trató en el II y III los comienzos *(origines)* de las ciudades itálicas, sobre las cuales fue Roma ampliando gradualmente su poder; con el IV comienza la primera guerra púnica; en el V se relata la segunda, y el VI y VII se refieren a la época contemporánea casi hasta la muerte de Catón. Nada parecido a los *Orígenes* de Catón se encuentra en la literatura romana. Y sin embargo no se concibe esta obra sin los autores griegos. Salta a la vista la comparación con Heródoto por la disposición de los elementos. Los griegos también escribieron sobre la fundación de ciudades itálicas antes que él y durante su época, una vez que el occidente había entrado en el campo de atención de los helenos. Pero por todas partes se respira el talante típico del autor. Si Catón echó en cara a los analistas la exaltación de la propia estirpe, por otro lado él silenció fundamentalmente en su historia los nombres de los generales; hasta contó anónimamente la proeza del tribuno Q. Cedicio en la primera guerra púnica, que despreció la muerte (Gel. 3, 7); tan sólo designó con su nombre al bravo elefante Suro, del ejército cartaginés. A pesar del anonimato de su narración, Catón creyó conveniente realzar públicamente sus propios méritos en forma adecuada, hasta incluir íntegros algunos de sus discursos.

Con sus *Orígenes* pretendió Catón oponer a las historias helenizantes de los analistas una historia nacional; con sus escritos sobre el agro, la higiene y la oratoria, entra en escena contra las enciclopédicas *Technai* de los griegos. Para su exposición escogió la forma tradicional de la exhortación a su propio hijo: *Orator est, Marce fili, vir bonus dicendi peritus... Agricola vir bonus, Marce fili, colendi peritus, cuius*

ferramenta splendent (cuyas herramientas resplandecen). El estilo es apodíctico, como el antiguo lenguaje de las leyes: *rem tene, verba sequentur* (domina el asunto; las palabras vendrán detrás). También escribió Catón sobre el derecho y el modo de hacer la guerra, y compuso además en prosa un *Carmen de moribus*, en el que —sin ser el primero ni el último— se queja de los malos tiempos presentes y de la decadencia de las costumbres.

Proceden de la época tardía del Imperio los llamados *Monosticha* y *Disticha Catonis* (estos últimos no son dísticos elegíacos, sino parejas de hexámetros). A pesar de su acentuado oportunismo, se leyeron mucho en la Edad Media cristiana, y al comienzo de la Edad Moderna fueron a menudo traducidos y adaptados e incluso se leían como libro de texto. Todavía ahora en España llaman a la cartilla el *catón*.

Con frecuencia se ha analizado la posición de Catón frente al helenismo. Es discrepante, como toda su personalidad. Detrás del romano patriarcal de pura cepa se encuentra un hombre fuertemente impresionado y, más aún, inquieto ante la cultura griega. Como cree que los médicos griegos con su arte, que se hacen pagar a alto precio, chupan la savia y la fuerza de los romanos, de la misma manera ve en la intelectualidad helénica un peligro para la sencillez del espíritu seguro de sí mismo, sin el que no puede existir ningún acto enérgico. Por esto insistió en que los filósofos atenienses, que habían llegado a Roma entre el 156/155 como legados y durante su permanencia habían comenzado a enseñar a la juventud que se dirigía febrilmente a ellos, se marchasen inmediatamente al finalizar su misión. Sobre todo le debió resultar muy sospechoso el escepticismo de Carnéades, fundador de la Nueva Academia, que era uno de los legados. Nunca le abandonó la impresión de que el griego despreciaba al romano que trataba de imitarle, lo cual sublevaba su orgullo nacional. Con todo veía claramente que era preciso admitir

la superioridad cultural de los griegos y que no había que cerrar los ojos ante ella; él mismo estudió las letras griegas con afán en su ancianidad. Sólo se libraría de la amenaza quien tratase de enfrentarse al extraño en su propio terreno. Esto es lo que convirtió a Catón en fundador de la prosa latina. Sin embargo no escapó del todo al destino de realizar en sí algo de lo que precisamente combatía. El rechazo radical de todo lo helénico, que expresan los preceptos dados a su hijo, tiene algo de "compensación excesiva". Hombre ya de edad, permitió el matrimonio de su hijo con una hermana del helenófilo Escipión. Así, pues, por mucho que Cicerón haya transfigurado la imagen del viejo romano, el reconocimiento moderado de la sabiduría griega en boca de Catón el Mayor no es mera invención.

De la fecunda producción catoniana sólo conservamos una obra completa: *De agri cultura.* No es el compendio que compuso para su hijo, sino una colección de consejos para el labrador en lenguaje sencillo con una estructura poco rígida, tomados de obras técnicas griegas y basados ante todo en la propia experiencia.

Aquí sólo es posible aludir a su múltiple contenido. En esta obra se trata de casi todo lo relativo a la vida en una finca rural: junto al trabajo agrícola, desde que se abona la tierra hasta que se exprime el aceite en el lagar, se habla de oblaciones y plegarias, de fórmulas mágicas y medicina casera, del trabajo doméstico y recetas culinarias. Se insiste constantemente sobre una economía racional: se racionan rígidamente la alimentación, bebida y vestido de los esclavos; quien obtiene un vestido nuevo debe entregar el viejo, pues los trapos sirven aún para remendar; hay que aprovechar el mal tiempo para las tareas en la casa y en el corral; hay que tratar con esmero el ganado y los aparejos de labranza, mientras que hay que vender los esclavos envejecidos o enfermos. El administrador *(vilicus)* es responsable ante su señor de la explotación y el rendimiento, por lo cual hay que someterle a inspección regular y a una contabilidad exacta. Debe entender de agricultura, pues de otro modo carecería de autoridad; incluso ha de trabajar con sus propias ma-

nos, pero no en exceso, pues tiene otras cosas de que ocuparse. La mujer (*vilica*) que el dueño le escoge debe salir poco, no invitar frecuentemente a los vecinos ni dejarse invitar por ellos; debe cuidar de las cosas del hogar y temer al marido. La prudencia se impone ya en la compra de la finca. No es menos importante reparar en los vecinos que en la situación y la calidad de la tierra. La finca debe producir excedentes para el mercado, por lo que aquí, como en el escrito dirigido a Marco, se expresa en todos los tonos en pro del ahorro: *Patrem familias vendacem non emacem esse oportet.* "El padre de familia debe procurar vender y no comprar". El producto de la agricultura, nos dice ya al principio, es el mejor y más digno modo de hacer dinero. El comercio produce más, pero los riesgos son mayores; las transacciones monetarias dan más ganancias, pero no son decorosas. Aquí habla el senador, a quien le estaba prohibido por ley el comercio y sobre todo el prestar dinero.

Este breve escrito apenas pertenece a la literatura. Pero constituye un valioso testimonio del estilo romano su lenguaje itálico, que no ha podido disimularse del todo a pesar de la forma modernizada en que se nos ha transmitido, así como el cuadro que se nos ofrece de la agricultura itálica en el siglo II a. de C. Aquí aparece Catón de cuerpo entero ante nosotros: cauteloso, previsor, ahorrativo, severo y aun duro, más preocupado por sus ganados que por sus esclavos; ajeno al sentimentalismo como granjero, lo mismo que como político; no es filántropo, pero sí un hombre de *common sense* y uno de la larga serie de generaciones que ha dado su fisonomía al paisaje italiano. Creemos cuanto dice Cicerón sobre su gusto por la vida del campo. La cultura comienza con el cultivo de la tierra.

BIBLIOGRAFÍA: F. Klingner, *Cato Censorius und die Krise des römischen Volkes: Röm. Geisteswelt* ^{3}(1956), 36 ss. — E. V. Marmorale, *Cato maior*, ^{2}1949. — D. Kienast, *Cato der Zensor*, 1954. — J. Hörle, *Catos Hausbücher*, 1929.

4 a. LA FÁBULA TOGATA

Puede concebirse, al menos parcialmente, la *Fabula togata,* la comedia en traje romano, como reacción contra el helenismo. Según una noticia de Donato (Euanthius, De comoedia 5, 4, pág. 23; 12 de Wessner), ya Livio Andrónico "inventó" la togata. No nos es posible comprobarlo. La *Tunicularia* de Nevio era seguramente una paliata, a pesar de su título (cfr. los títulos plautínicos *Asinaria, Cistellaria, Mostellaria, Vidularia*); pero su *Ariolus* (pág. 44) se desarrollaba quizá en Italia. Resulta evidente el temperamento itálico de Nevio y sobre todo de Plauto, y, júzguese como se quiera, el color local romano, pero esto no basta para hablar de la creación de un género nuevo. Sólo conforme se heleniza en forma cada vez más decidida la paliata con Cecilio y Terencio y, probablemente, al agotarse las reservas de obras griegas y al gastarse las situaciones y los caracteres, prendió el afán por una forma de comedia "romana". Es sintomático que coincida esta innovación, a juzgar por lo que sabemos, con los últimos años de la vida de Catón.

De los poetas que escribieron togatas conocemos a tres por sus nombres: TITINIUS, L. AFRANIUS y T. QUINCTIUS ATTA. El último falleció el 77 a. de C.; Titinio pudo ser un contemporáneo de Terencio algo mayor que él y Afranio pertenece con toda probabilidad a la segunda mitad del siglo II. No sabemos absolutamente nada sobre la vida de estos autores. Los aproximadamente 70 títulos y 650 versos que nos han llegado nos proporcionan una impresión general sobre el material y sus personajes y nos permiten apenas reconocer todavía en el caso de Titinio y Afranio su estilo y su temática individual. Hay que añadir a esto algunos testimonios de gramáticos.

La togata tiene lugar en Italia, ya en Roma o en la provincia. Sus personajes son itálicos o romanos; pero, a diferencia de los personajes de la pretexta, los de la togata pertenecen a estratos inferiores, por lo que también se la llama *tabernaria* o "comedia de barraca". La acción se inventa libremente, pero, como demuestran los fragmentos conservados, se apoya en temas y situaciones de la comedia griega y de sus adaptaciones romanas. Por desdicha no es posible reconstruir con aproximación ninguna de las piezas. Es sig-

nificativo del medio ambiente patrio el gran papel que representan las mujeres y el hecho de que los esclavos no aparecen más cuerdos que sus amos. La pieza se escribe en el mismo verso que la paliata, pero las medidas propias del verso lírico son raras.

Si nos hubiese llegado más material de las togatas, nos sería posible hacernos una idea más cabal de la vida de la gente corriente de la ciudad y del campo italiano en el siglo II. Ya los mismos títulos permiten fecundas deducciones. Aparecen, en efecto, los pequeños artesanos y comerciantes, los tejedores (*Fullones*), el peluquero (*Cinerarius*), el posadero (*Promus*); acontecimientos festivos y otros sucesos importantes como los *Compitalia* (fiesta de los lares rurales que se veneraban en las encrucijadas, *compita*), *Megalesia, Pompa* ("La procesión"), lo mismo que la subasta y el incendio (obra de Afranio que se repuso en tiempo de Nerón); ahí está, ¿cómo no?, el enojoso tribunal con títulos como *Dèpositum, Crimen, Talio* ("desquite") y posiblemente también *Titulus*. La togata tiene también sus propios tipos, sólo que distintos de los de la paliata: *Prodigus* (El disipador), *Temerarius* (El rompe y rasga), *Simulator* y, en Titinio, hasta la mujer aficionada a la jurisprudencia (*Iurisperita*). La vida casera ocupa el lugar central: familia y parentela, servidumbre y vecinos: el hijo que se libra de la *patria potestas* (*Emancipatus*), el liberto (*Libertus*), las hermanas (*Sorores*), los primos (*Consobrini*), las tías (*Materterae*), el hijastro (*Privignus*), las cuñadas (*Fratriae*); y, claro está, los vecinos enemigos (*Inimici*). A esta esfera pertenecen también los lances eróticos y los casamientos: la joven seducida (*Abducta*), la muchacha sospechosa (*Suspecta*), la carta amorosa (*Epistula*), el pretendiente repudiado (*Repudiatus*), el salvado (*Exceptus:* probablemente un enamorado desdichado que trataba de suicidarse); el título de *Divortium* nos recuerda que ya entonces comenzaron a ser frecuentes los divorcios. Apunta el contraste entre la ciudad y la provincia (eterno venero de comicidad) en títulos como *Setina, Veliterna, Brundisinae*, que responden a otras tantas ciudades itálicas.

El más auténtico representante de la togata es Titinio. Ya en sus títulos destaca su provincialismo y carácter rústico. También era rústico su lenguaje; por sus arcaísmos lo cita Nonio en abundancia. Los fragmentos rezuman algo de Plauto, sin que por ello se le haya de situar temporalmente junto a él. Puede que haya vuelto a la vigorosa crudeza de la comedia primitiva, como reacción consciente

contra los menandristas. Por el contrario, Afranio fue un admirador de Terencio y sus togatas prueban su influjo: predominan en él los tipos de carácter y los temas familiares, y su lenguaje es más puro y bruñido; y hasta se hallan huellas de los prólogos "terencianos". Transformó la togata en drama social de la pequeña burguesía. Pero de este modo la despojó de lo que la diferenciaba de la comedia de Terencio o de Turpilio. Tampoco sobrevivió a la época de Sila. No logran resucitarla ni las eventuales representaciones posteriores, ni el intento del polifacético C. Meliso, hacia el final del imperio de Augusto, por elevarla a un nivel social más alto en la forma de *trabeata* o "comedia caballeresca" (*trabea* es el traje de fiesta de los caballeros romanos). Los caballeros, que desde tiempo formaban la "nobleza financiera de Roma", eran el estrato preferido del nuevo régimen. Esto prestó actualidad al experimento, pero no pervivencia: la trabeata murió con su creador.

5. EL CÍRCULO DE LOS ESCIPIONES Y SU MUNDO CIRCUNDANTE

Al escribir Cicerón en los últimos tiempos de la República su obra sobre el Estado, le dio la forma de un diálogo entre hombres de Estado romanos que discutían acerca del mejor régimen político. Esta conversación se celebra en la fiesta de los latinos del 129 en la finca de Escipión el Joven. Se hallan presentes el mismo Escipión, sus sobrinos Q. Elio Tuberón, L. Furio Filo, el jurista M. Manilio, C. Lelio y sus dos yernos C. Fannio y Q. Mucio Escévola, Sp. Mummio y el joven P. Rutilio Rufo; en la conversación se menciona también al filósofo Panecio, al historiador Polibio y al astrónomo C. Sulpicio Galo. Rufo, a quien Cicerón conoció el 78 en Esmirna, ya anciano, debió contarle el contenido de la conversación.

Cicerón derivó su diálogo filosófico hacia una situación histórica según el modelo de Platón. Escogió deliberadamente un momento histórico en que el Estado romano seguía en su

mayor altura política y un círculo de dialogantes que a la vista de la amenaza del peligro interior se disponía a reflexionar y establecer los principios culturales y morales que configuran la auténtica forma de la vida y del Estado. En aquel grupo de hombres distinguidos, cultos y de fuerte personalidad, vio encarnado Cicerón todo cuanto él apreciaba más; constantemente vuelve su vista del caos de su tiempo hacia ese otro mundo del que tan sólo le separaban dos generaciones y con algunos de cuyos hombres, como Rutilio Rufo y Q. Mucio Escévola, se había relacionado personalmente. Pero la añoranza de Cicerón corresponde a un mundo idealizado: no debemos olvidarlo al hablar del círculo de los Escipiones. El espíritu de este grupo pervive ante nosotros tal como Cicerón lo sintió.

Roma alcanzó su cenit político y espiritual en los cuatro decenios que corren desde el triunfo de Paulo sobre Perseo (168) hasta la muerte de Escipión el Joven (129), y esto en el doble sentido de punto culminante y de transición. En las obras de Cicerón y Salustio, de Virgilio y Horacio, se desarrollan energías que entonces se hallaron libres, y el principado de Augusto extrae la última consecuencia de una problemática política que radica en los éxitos de aquel tiempo y en su repercusión sobre los ciudadanos.

Los Estados desmembrados del imperio de Alejandro cayeron uno tras otro bajo el poderío de Roma, lo mismo que el reino de Pérgamo en 133 por el testamento de Atalo III; tan sólo Egipto retenía una autonomía más nominal que real. Con el poder creció también la riqueza: desde el inmenso botín de Pidna no tenía que pagar más tributos el ciudadano romano; con la destrucción de Cartago y Corinto el 146 se convirtió Roma en dueña indiscutida de todo el mercado mediterráneo; la herencia de Atalo convirtió en provincia romana uno de los países más ricos y de más elevada civilización del Oriente. La riqueza trajo consigo el lujo y la corrupción, esta última predominantemente en la administración de las provincias, donde la tentación era mayor, pero pronto también en la política. Sufrió las consecuencias el agricultor de Italia, que se fue empobrecien-

do y endeudando con la decadencia de la pequeña granja, secuela obligada del constante servicio militar y de la competencia sufrida con los grandes terratenientes, que, a imitación de Cartago, introdujeron la explotación de grandes plantaciones; a menudo no le quedó otra alternativa que vender sus tierras de cultivo y emigrar a la ciudad, donde el creciente proletariado pronto se convirtió en arma peligrosa para los partidos políticos o para los individuos ambiciosos.

Sobre este fondo, en parte brillante y en parte tenebroso, se destaca un grupo de hombres que dieron un destino más alto al poder y riqueza que habían conquistado para Roma: trasplantar el florecimiento de la cultura helénica al suelo firme de Roma y, mediante la asimilación de esta cultura, comunicar a sus horizontes abiertos sentido, justificación y eficacia. Los conquistadores de los reinos helenísticos son absolutamente filohelénicos, desde Flaminino, vencedor en Cinoscéfalas, hasta L. Mummio, el devastador de Corinto; y, si es cierto que los empeños culturales del segundo demuestran más su celo que su buen sentido (por ejemplo, parece que amenazó al grupo encargado de transportar de Corinto a Italia obras maestras de arte griegas: "Como se vayan a pique, tendréis que reproducirlas vosotros": Vell. 1, 13, 4) y su dedicatoria versificada a Hércules Victor (Bücheler, Carm. epigr. Lat. 248) resulta defectuosa, sin embargo su hermano Espurio, sin ser ningún gran estilista (Cic. Brut. 94), resultó un hombre de cultura, con inquietudes filosóficas, adherido al círculo de Escipión.

El uso del griego hablado y escrito fue largo tiempo de rigor entre los hombres cultos. No sólo nos referimos a los escritos de los analistas: se trataba con los griegos en su lengua (tan sólo Catón se sirvió de intérprete: Plutarco, Cato 12, 4) y las decisiones del Senado tomadas en relación con ellos se redactaban en griego; el padre de los Gracos pronunció el 164 en Rodas un discurso en griego. Aun el autor de comedias tenía que presuponer entre su público cierto conocimiento de esta lengua, y no tan elemental; pero no sólo entre la élite, a la que Terencio se dirigía, sino entre la concurrencia más amplia de Plauto.

Los círculos filohelénicos no se contentaban con conocer la poesía griega en versión o adaptación latina, sino que leían a los autores griegos en su lengua original. Lo que mejor

caracteriza a un varón como L. Emilio Paulo es que tan sólo se reservase para sí del botín de Pidna la biblioteca del rey, en la que sus hijos saciarían su sed cultural. Si hasta entonces era ante todo la poesía griega lo que les había hecho mayor impresión, desde ahora ganan creciente interés las obras históricas, cuyos valores formativos comienzan a apreciarse, así como la filosofía, que significa una novedad para Roma.

No es que Roma no hubiese tenido el menor contacto con el pensamiento filosófico. Según Cicerón, ya los versos de Apio Claudio son "pitagóricos" y hay que suponer que algún conocimiento de esta doctrina irradiarían en su contorno las colonias pitagóricas establecidas en el sur de Italia. Tampoco Menandro es del todo ajeno a la filosofía; su sabiduría de la vida es la herencia de un siglo que había aprendido de Sócrates a inquirir sobre la naturaleza espiritual y moral del hombre y su puesto en el mundo. Sin embargo ambas corrientes llegaban indirectamente a los romanos y se asimilaban más bien como normas de vida práctica. Pero con la filosofía propiamente hablando no quisieron por mucho tiempo tener nada que ver, lo mismo que con los misterios griegos. Si el 186 adoptó el Senado medidas radicales para reprimir en Italia el culto dionisíaco, el 173 se expulsaba de Roma a dos filósofos epicúreos, el 161 seguía un decreto de expulsión general de filósofos y retóricos y el 155 cuidó Catón de que la comisión de filósofos enviada a Roma (Carnéades, Cristolao, Diógenes) abandonara la ciudad lo más pronto posible. Pero a la larga no sirvieron de nada tales medidas. Naturalmente en este encuentro espiritual resultaba decisiva la calidad de los hombres que se enfrentaban.

El acontecimiento decisivo tuvo lugar en casa de L. Emilio Paulo. El año 167 se trajeron un millar de nobles aqueos a Italia como rehenes. Entre ellos se encontraba el culto Polibio, que había desempeñado un papel político en la confederación aquea. En contraste con la suerte de la mayoría

de sus compañeros de destino, que estuvieron confinados 16 años en ciudades itálicas, Polibio tuvo la fortuna de ser llevado a casa de Paulo. El general le designó educador de sus hijos. Polibio se conquistó el afecto del joven Publio (cfr. Polib., Hist. 31, 23 = 23, 9), de quien fue acompañante asiduo. Impresionado profundamente por la grandeza de Roma y por el estilo romano, se convierte en un entusiasta heraldo de la misión de Roma en su obra histórica, que, según el plan originario, abarca hasta la victoria de Paulo sobre Perseo. En el poderío mundial de Roma no ve tanto el resultado del hado cuanto el de la eficiencia romana, y explica la capacidad de Roma para semejante misión por su constitución, que él concibe como equilibrio armónico de las tres formas fundamentales de organización estatal: monarquía, aristocracia y democracia.

No fue menor el influjo de Panecio de Rodas, que enseñaba un estoicismo moderado, en el que se tenía en cuenta la vida activa. También lo hallamos en compañía de Escipión en una misión enviada a Oriente y a Alejandría. De esta manera, a través de Escipión, se conocieron el filósofo orientado hacia la vida y el historiador filosofante.

La conciencia de su misión histórica y una fuerte ética personal, llena de exigencias, ambas procedentes de la escuela estoica, sin ser privativas de ella, se funden para estos romanos en su dedicación al Estado. La costumbre de los antepasados (*mos maiorum*) es aceptada como la forma específica de vida del romano y es como su ley general. Se encarna en la noción de *virtus*, que es algo más vasto y a la vez más específico que la "virtud". Esta conexión de ideas la encontramos una y otra vez desde entonces cuando el romano configura su propia imagen a base de reflexión.

Pero ya no basta con la *virtus* sola; en cierto modo se incorpora —habría casi que decir "se disuelve"— en la idea de *humanitas*. Ambas son "ideas vitales", por lo que escapan a una definición rigurosa; pero entre las dos, la segunda

es aún más difícil de traducir en palabras, por su mayor complejidad. Hablando en términos aproximados, la *humanitas* es el "ser humano" íntegro del individuo en todas sus relaciones sociales concretas. Comienza con la debida presentación y cultura vital —vestido, vivienda, mobiliario—, sostenida en un justo medio entre la indigencia y el lujo; pertenece también a la *humanitas* el gusto por las bellezas de la naturaleza y el arte; la valoración comprensiva de toda actividad espiritual como específicamente humana; consideración por los demás hombres e interés por todo lo que les concierne; sentido con que percibir lo que es connatural al hombre (aquí hay una resonancia de la "vida natural" de la filosofía griéga); la conciencia de encontrarse entre sus semejantes y en el mundo como un ser limitado, de donde surge una disposición de ánimo para satisfacer los deberes para con los dioses y los hombres: *religio, pietas, virtus* (términos que no son equivalentes) hacia cada uno como hacia la totalidad, a saber: el Estado y, aunque por de pronto esta idea se perfile borrosamente, la humanidad. Como expresión de este tenor, no es de menos importancia la conjugación de las maneras donosas y el tono distinguido de las palabras, en que se unen "dignidad" y "gracia" (en Terencio y Cicerón puede verse lo que esto significa), que otro elemento tan amplio como el derecho de gentes *(ius gentium)*, en el que se encarnan las ideas estoicas de la *Koinonía* o "comunidad humana".

Mucho se ha discutido muy recientemente sobre el concepto de *humanitas* (cfr. Büchner, *Latein. Literatur und Sprache*, págs. 186 ss.; F. Beckmann, *Humanitas*, 1952, además de W. Schmid, *Gnomon* 28, 589 ss.). Como quiera que no se trata de una idea abstracta o puramente lógica, sólo es posible abordarla estudiando los términos *humanus, humanitas*, etc., en su uso concreto. Repitamos de nuevo que nuestra fuente principal para comprender al grupo escipiónico es Cicerón. Del siglo II queda el importantísimo testimonio del verso ya mencionado de Terencio (pág. 78). En el contexto es una "expre-

sión" más que una "sentencia"; pero resuena de modo algo más programático que la frase de Menandro en que se apoya ("Qué agradable es el hombre cuando es humano"). También esto es romano.

¿Era realmente tan grande el abismo que separaba a Escipión de Catón? Los fragmentos de los discursos de Escipión demuestran el mismo respeto por la tradición, la misma hombría, la resuelta oposición contra el lujo y la disipación; ni siquiera dejó de censurar por su flojedad al propio C. Sulpicio Galo, cuyos conocimientos científicos permitieron explicar al ejército romano el eclipse de luna antes de la batalla de Pidna, evitando el consiguiente pánico (Plin. Nat. 2, 53). Lo que ocurre es que se ha desplazado el centro de gravedad: la vieja costumbre no es ya un mandato apodíctico, sino una norma reconocida como algo lleno de sentido. También el estilo más fluido de Escipión, que cuando hace falta sabe también ser enérgico, contrasta notablemente con el lenguaje abrupto de Catón. Fannio (Historicorum Romanorum Fragm. 88) advirtió ya en Escipión un dejo de ironía socrática; se asimiló el *suaviter in modo*. Es cierto que Catón no capituló jamás ante Escipión, pero en su ancianidad hizo las paces con él.

Sobre cada una de las personalidades de este grupo hay poco que decir. P. CORNELIUS SCIPIO AEMILIANUS AFRICANUS (185/184-129), hijo de L. Emilio Paulo e hijo adoptivo del hijo de Escipión el Viejo ya mencionado como historiador, era célebre como orador (Cic. Brut. 87 ss.), si bien aparte de esto no se destacó literariamente. Para él eran la filosofía y la literatura ante todo instrumentos de la formación del carácter; su libro preferido era la *Ciropedia* de Jenofonte, la primera novela educativa de Europa. — Su amigo C. LAELIUS, llamado "el sabio", no sólo era un importante orador —algunos lo consideraban incluso superior a Escipión (Cic. Brut. 84)—, sino un adepto a la filosofía, de cuyo moderado estoicismo al modo de Panecio testifica el mismo Cicerón. Lelio era algo más viejo que Escipión y le sobrevivió varios años. Se hizo célebre su *laudatio funebris* en honor de su amigo difunto; el sobrino de Escipión, Q.

Fabio Máximo, la utilizó al pronunciar el discurso fúnebre oficial. — L. FURIUS PHILUS (cos. 136) tenía afición no sólo por la filosofía, sino por las antigüedades; ante todo sobresalía por sus conocimientos en derecho sagrado. Macrobio cita (3, 9, 6), aunque indirectamente, dos fórmulas suyas, una *evocatio* (invitación a los dioses de una ciudad asediada para que abandonen el lugar) y una *devotio* (página 35); ambas se emplearon contra Cartago. — Sobre los más jóvenes del grupo escipiónico (Tuberón, Escévola, Fannio) véase páginas 107 s.). — Más lejos del círculo de los Escipiones estaba SER. SULPICIUS GALBA (cos. 144), el primer orador que introdujo conscientemente figuras de dicción (Cic. Brut. 82). Su temperamento violento, que sus secretarios llegaron a sufrir (*ibid.* 88), le proporcionaba en la tribuna una poderosa eficacia, aunque sus discursos desmerecen con la lectura (93 s.). — A los dos poetas de este círculo no les corresponde ser tratados aquí. Terencio había muerto cuando Escipión y Lelio alcanzaron la cima de su vida, y Lucilio, más o menos de la misma edad, pertenece ya por su producción poética a la época siguiente.

Eran hombres de espíritu inquieto y abierto, reunidos como romanos que tenían el valor de adentrarse en la "aventura griega", persuadidos de que saldrían de ella convertidos en mejores romanos. El círculo era reducido y no operó en extensión; pero fecundó durante más de un siglo la vida espiritual de Roma. Probablemente la influencia extensiva no constituyó ningún empeño de Escipión y sus amigos. Les gustaba discutir entre sí sobre la cultura y la filosofía griegas, pero manteniéndose en la vida pública en su tono tradicional y conservador. El general Paulo aprovechó en un momento crítico los conocimientos astronómicos de su tribuno Galo, mas por lo común la propia ilustración no impide a nadie conservar las formas aceptadas de una religión mágico-primitiva. Lelio y sus dos yernos son miembros del colegio de augures; con Panecio admitirían la idea que luego formularía el pontífice Q. Mucio Escévola (Varrón en Agustín, Civ. 4, 27) diciendo que hay tres clases de dioses: los del filósofo, los del poeta y los del Estado.

Así, pues, a pesar de su amplitud, el campo de visión es limitado. Cada uno puede seguir el rumbo de sus pensamientos; pero el círculo como conjunto permanece dentro de su clase. Lo mismo vale para la *humanitas*: los problemas sociales de su tiempo no dejaron de interesar a los Escipiones y sus adeptos; mas frente al movimiento de reforma abanderado por los Gracos, Escipión y C. Fannio se declararon decididos partidarios de la política senatorial. El humanismo escipiónico siguió operando como doctrina; pero el Estado romano se encontraba ante una crisis secular. En el mismo año en que Cicerón nos presenta la reunión de Escipión con los de su círculo para discutir sobre el Estado, murió Escipión quizá como víctima de un crimen político. En *Laelius* (escrito el 44), proyectado sobre la época inmediata a la muerte de Escipión, se mezclan presagios lúgubres al elogio de una amistad que sobrevive al tiempo y a la muerte. Cicerón imprime a su *Laelius* algo de su propia preocupación ante un futuro inquietante, lo cual le permite sospechar el cambio de rumbo de los tiempos en que vive.

La muerte de Escipión el Joven clausura una época: la "gran época" de la *res publica Romana* llebaga a su fin.

BIBLIOGRAFÍA: P. Grimal, *Le siècle des Scipions,* 1953. — H. E. Stier, *Roms Aufstieg zur Weltmacht und die griechische Welt,* 1957. — R. Harder, *Die Einbürgerung der Philosophie in Rom: Kl. Schriften* (1960), 330 ss.

II

DE LOS GRACOS A LA MUERTE DE CICERÓN

A. LA LITERATURA ENTRE LA REFORMA Y LA RESTAURACIÓN

Roma defraudó las esperanzas puestas en su elevación. La aniquilación de Cartago y Corinto mostró la actuación de fuerzas para las que ningún medio resultaba demasiado brutal para lograr el dominio del mercado mundial; aun al mismo Polibio, entusiasta de Roma, le asaltaron las dudas. El reino de Pérgamo, convertido en la Provincia de Asia el 129, se vio pronto entregado a la explotación de los recaudadores de contribuciones. Se sabotearon con éxito las reformas político-sociales que los hermanos Ti. y C. Graco consiguieron, no sin romper con la constitución y pagarlo con su vida; los constantes abusos y la corrupción del nuevamente vigorizado partido senatorial, sobre todo en la guerra con Yugurta (111-105), maduraron y alimentaron la demagogia. La *lex iudiciaria* de C. Graco, que traspasó los tribunales jurados de los senadores a los caballeros, fomentó la justicia de clases. Así, por ejemplo, P. Rutilio Rufo, que en calidad de funcionario en Asia había intervenido contra los recaudadores de contri-

buciones, a su vuelta el año 92 fue acusado de extorsión y declarado culpable por los caballeros jurados, de la clase social de los recaudadores; fue desterrado y terminó su vida como huésped de la provincia que supuestamente había saqueado.

Por dentro amenazaba la ruina al Estado con las sublevaciones de los esclavos y por fuera con la acometida de cimbros y teutones. Durante una guerra peligrosa los habitantes de Italia consiguieron por fuerza el derecho de ciudadanía romana el año 89. La necesidad de los tiempos encumbró desde su comarca arpina a la mayor altura, pues fue siete veces cónsul, al bien dotado C. Mario, hijo de labradores. La guerra civil sangrienta entre el partido popular de Mario y el de los optimates, dirigido por el casi genial L. Cornelio Sila, sólo terminó cinco años después de la muerte de Mario con la victoria de Sila el año 82. Desde que el 133 los optimates dirigidos por el consular Escipión Nasica dieron garrote a Ti. Graco y sus partidarios, los asesinatos políticos en masa, las proscripciones y la justicia de partido fueron fenómenos recurrentes.

Los dirigentes políticos se interesaron bien poco por la literatura. Mario alardeaba precisamente de su falta de cultura. Incluso Sila, que de Atenas había llevado a Roma las obras de Aristóteles y Teofrasto, que componía epigramas en griego y que, conforme a la moda helenística, escribió una enorme autobiografía, vio pocos motivos para hacer progresar los esfuerzos culturales, salvo si servían a su política; así la historia de épocas anteriores, por ejemplo la lucha de clases, vuelve a ser redactada desde el punto de vista senatorial. El teatro, por el que Sila sentía preferencia, se convirtió cada vez más en mero lugar de diversión. En poesía no se produce nada importante; L. Accio (págs. 80 s.) y C. Lucilio arrancan del tiempo escipiónico; sólo entre la generación más joven se manifiesta algo nuevo. En la crisis política tan sólo llega a florecer la oratoria; junto a ella se cultivan las obras histó-

ricas y la erudición. Es la época en que madura la prosa latina, que culmina en César y Cicerón.

1. EL ARTE DE LA ORATORIA

Conocemos a los oradores de la época ante todo por la viva exposición que de ellos hace Cicerón en su *Brutus*. Tuvo aún ante su vista el texto de muchas piezas; además oyó personalmente a Antonio, Craso y sus contemporáneos. A esta luz cobran vida las escasas citas conservadas.

El autodidacta cede el puesto al alumno de retórica, y con los modelos helénicos no sólo se forma el arte de la oratoria sino el de la prosa artística latina. Se aprende a seleccionar y ordenar esmeradamente las palabras, evitar lo vulgar, lo arcaico o poético, disciplinar el pensamiento y concatenar las frases en forma de períodos o de frases cortadas, de modo que lleguen al oído en ondas rítmicas (*clausulae*)[1]. Se tiene en cuenta no sólo una composición eficiente y un tratamiento impresionante de sus partes, sino también la declamación y la presentación (*actio*, pues se trata de meridionales).

TI. GRACCHUS (tribuno el 133) había recibido lecciones de oratoria en su casa paterna dadas por un griego. Poseyó dotes naturales de elocuencia, mas no vivió lo bastante para desarrollarlas, como su partidario y luego renegado político C. PAPIRIUS CARBO (cos. 120), quien con ella hizo carrera como abogado de fama. Como orador tuvo una personalidad mucho más poderosa, lo mismo que en política el hermano menor de Tiberio, C. GRACCHUS (tribuno en 123 y 122). Los fragmentos que quedan de sus discursos confirman el gran elogio que hace de su arte oratoria el conservador Cicerón (Brut. 125 s.): tan fogoso como culto, conjugando el pathos con la dig-

[1] Lo conocemos sobre todo por la teoría (Orat. 204 ss.) y la práctica de Cicerón. (Th. Zielinski, *Das Klauselgesetz in Ciceros Reden*, 1904).

nidad y familiarizado con la retórica del Asia Menor a través de su profesor Menelao, pudo estar siempre seguro de su efecto; hasta supo servirse de ese sarcasmo que saca chispas del rencor oculto del auditorio. Tan sólo le faltaba la última lima.

En la historia de la prosa latina ocupa también un puesto la madre de los Gracos, CORNELIA. De una colección de sus cartas (Cfr. Cic. Brut. 211; Quint. 1, 1, 6) nos han llegado dos fragmentos a través de Cornelio Nepote, dirigidos ambos a su hijo Cayo. Junto al orgullo y al sentido político de la romana sentimos la conmovedora falta de lógica de la preocupada madre y viuda. Esto no es literatura, pero sí un valioso documento desde un punto de vista lingüístico y humano.

Entre los opositores de C. Graco encontramos al yerno de Lelio, C. FANNIUS (cos. 122). Compañero de armas de Ti. Graco ante Cartago, combatió después aceradamente las propuestas de reforma de Cayo. Se hizo célebre su discurso *De sociis et nomine latino* (contra la moción de otorgar el derecho romano de ciudadanía a toda Italia). Salustio elogió su pasión por la verdad en sus *Annales*. — Como orador fue menos importante el sobrino de Escipión, Q. AELIUS TUBERO. Aunque alumno predilecto de Panecio, evolucionó, frente a su maestro, hacia un estoicismo rigorista. Su elocuencia era ruda y sin miramientos, como su tenor de vida *(durus incultus horridus:* Cic. Brut. 117). Cicerón conoció un discurso de C. Graco contra él y discursos de Tuberón contra Graco. — Más significación tuvo M. AEMILIUS SCAURUS (cos. 115 y después *princeps senatus*), conocido como adalid de los optimates. Cicerón echaba de menos en sus discursos agilidad y soltura. Esto es todavía más cierto de P. RUTILIUS RUFUS, cuyo estrecho estoicismo afloraba en su oratoria, como le ocurría a Tuberón, sobre todo en su defensa ante el tribunal "de repetundis" el año 92. Ambos escribieron también sus memorias *(De vita sua)*, indudablemente en plan apologético; acaso fueron los primeros romanos que lo hicieron [2]. El helenismo ofrecía también sus modelos en este terreno; así, Arato, general de la confederación aquea (hacia el 215), había destacado como autobiógrafo. Para Roma, semejante individualismo resultaba nuevo, pero en seguida for-

[2] Ya C. Graco había escrito una apología suya (Cic. Div. 1, 36; 2, 62; Plut. Ti. Gracch. 1, 8). si bien no es posible decir si tenía el carácter de Memorias.

mó escuela, pues siguieron las memorias de Q. LUTATIUS CATULUS (cos. 102) y del dictador SULLA.

Entre ambas generaciones parece encontrarse el caballero C. TITIUS. Por un lado es nombrado como contemporáneo de Lucilio (Macr. 3, 16, 14), por otro, de Antonio y Craso (Cic. Brut. 167). Por tanto no pudo hablar, como pretende Macrobio, *pro lege Fannia* (161), sino con ocasión de una ley posterior sobre el lujo, que se refería a la de Fannio. El largo fragmento de aquel discurso —exposición radical de la vida de los jóvenes *nobiles*— nada tiene de las *argutiae* y de la *urbanitas* que Cicerón tanto elogia en Ticio. Ticio escribió también tragedias, al parecer en un estilo acusadamente retórico.

Durante la juventud de Cicerón, el foro se halla dominado por dos oradores que, en posesión plena de la técnica griega y de una prosa latina bien madura para aquel tiempo, parecían encarnar ante el joven Cicerón el ideal del orador romano: M. ANTONIUS y L. LICINIUS CRASSUS. Eran más o menos de la misma edad (Antonio cos. 99; Craso 95). Antonio fue asesinado el 87 por los partidarios de Mario. Cicerón no se limitó a darnos sus impresiones sobre su arte oratoria en el *Brutus,* sino que los introduce como dialogantes principales en su obra retórica fundamental *De oratore.* En todo lo que puede aprenderse, estaban a la altura de su tiempo. Antonio poseía un espíritu más vivaz, capaz de reaccionar rápidamente e improvisar sobre las cosas más imprevistas; su declamación resultaba singularmente eficaz; sabía además que el arte más excelente del orador consiste en disimular su arte. En cambio Craso, a quien Cicerón antepone a Antonio, se destacaba por la esmerada dicción y la *gravitas*; ante todo era un intérprete sin par del derecho. Se le conocía como el campeón del principio de la *aequitas*; y así aun frente al mayor de los juristas de su tiempo, el pontífice Q. MUCIUS SCAEVOLA (cos. 95, asesinado por los partidarios de Mario el 82) y colega suyo en la mayoría de sus cargos públicos, pudo ganar la célebre *causa Curiana,* en la que reivindicó con éxito la evidente voluntad del testador frente a la letra del testamento. Ninguno entre sus contemporáneos, ni siquiera el culto L. MARCIUS PHILIPPUS (cos. 91), cuyo rapidísimo ingenio era temido, llegó a aproximarse a este par de oradores. Es lástima que se nos haya transmitido directamente tan poco de ellos. Antonio no publicó a propósito sus dis-

cursos "para que no sirviesen de pretexto para atacarle", pero en realidad porque sabía que sin su declamación viva no poseían la misma fuerza.

BIBLIOGRAFÍA: *Oratorum Romanorum fragmenta liberae rei publicae* coll. E. Malcovati, [2]1955 (con comentario).

Los oradores romanos no se limitaron a asimilarse el arte de sus modelos helénicos, sino que también estudiaron en ellos la teoría del arte oratoria, aplicándola cada vez más conscientemente, desde Aristóteles y Anaxímenes hasta Hermágoras de Temnos, que vivió en el siglo II e influyó durante mucho tiempo. Ya antes de mediados del siglo II había en Roma profesores griegos de retórica, es decir, maestros profesionales del arte de la palabra hablada. Un decreto del Senado del año 161 (Suet. Rhet. 1) dispuso temporalmente su expulsión. Pero con semejante medida se impidió tan poco la penetración de la retórica como la de la filosofía con medidas parecidas. Los hermanos Graco (Tiberio y Cayo) tuvieron maestros griegos de oratoria; Antonio cursó estudios de retórica en Atenas, Rodas y Asia Menor. En la juventud de Cicerón era cosa natural en Roma el estudio de la retórica con un profesor griego. El partido del pueblo trataba de sustituir las clases griegas de elocuencia por una retórica latina, que se nutriese de modelos romanos y se designase con terminología latina; su primer representante fue un tal L. PLOTIUS GALLUS (Suet. en el lugar citado, 2). El edicto de los censores Cn. Domicio Ahenobarbo y L. Licinio Craso (92) suprimió esta escuela con el pretexto de que "era contraria a la tradición y a las costumbres de los antepasados", pero en realidad debe haber sido por motivos políticos. Las clases se debieron extender aún más, pero particularmente, bajo cuerda; y al joven Cicerón, que hubiera escuchado con gusto a Galo, se le dio a entender que no era éste su sitio apropiado. En la tradición de estos *rhetores Latini* hay un manual de retórica, en cuatro libros, dedicado a un tal C. HERENNIUS. El autor es desconocido. La tradición escrita lo atribuye a Ci-

cerón; pero sin duda se debe a un hombre que, como los Herennios, era del partido del pueblo. Debió publicarse entre el 87 y el 82. Fundamentalmente sigue el autor el sistema de Hermágoras, aunque se aparta conscientemente de las "sutilezas griegas", limitándose a lo esencial y a lo práctico; emplea la terminología latina y aporta modelos y ejemplos latinos. La exposición es clara, pero el lenguaje resulta torpe. No se ha esclarecido definitivamente la relación del retórico con sus fuentes y con la obra juvenil de Cicerón *De inventione*.

2. ESCRITORES EN PROSA

Los historiadores de la época de los Gracos dedican su trabajo principalmente a la narración de los sucesos de su tiempo. Esto ocurre en menor grado con el más antiguo de ellos, L. CALPURNIUS PISO FRUGI, que arranca de la era de los Escipiones (tribuno el 149, cos. el 133). Tiene tendencias racionalizadoras y preferencias por las digresiones sobre historia natural; su nacionalismo tradicionalista le asocia a Catón. Su relato llega al menos al año 146; es objetivo y merece crédito. Su estilo primitivo, que caracteriza también los discursos de Pisón, no era del gusto de Cicerón (*exilis*: "árido": Brut. 106). — Los *Annales* de Fannio, ya mencionados, estaban al parecer dedicados del todo a la historia de la época, a pesar del título. — También escribió una historia de la época SEMPRONIUS ASELLIO, que había sido tribuno del ejército a las órdenes de Escipión ante Numancia (134/133); su obra *Historiae*, compuesta en su ancianidad, llegaba por lo menos al año 91. En el único fragmento amplio que nos queda, que pertenece evidentemente al prólogo, se profesa historiador pragmático, como sucesor de Polibio.

Se escribían además monografías históricas. Por ejemplo, L. COELIUS ANTIPATER escribió (después del 121) una historia de la segunda

guerra púnica, que Tito Livio aprovechó. Esta obra estaba dedicada a L. Elio Estilón (véase pág. 113). Antípater se valió de numerosas fuentes, incluso enemigas, a fin de trazar un cuadro objetivo; también manifiesta su interés por la geografía y la etnografía e investiga sobre leyendas y mitos. Quería crear una especie de epopeya en prosa, por lo que se esforzaba por una exposición fluida y echaba mano del arte retórico. Cicerón (De orat. 2, 53) le dispensa un elogio algo condescendiente (*opus sicut potuit dolavit*: hizo lo que pudo).

Los relatos históricos de la época de Sila presentan otro aspecto muy distinto. Aunque estos "jóvenes analistas" extienden su relato hasta la época en que viven, se aplican más intensamente a los tiempos precedentes. La investigación de las fuentes queda relegada, pues lo importante es el atractivo novelístico de la narración. Muchas de las leyendas romanas con las que nos hemos familiarizado recibieron entonces su forma consagrada. Además se manifiesta una tendencia a buscar el detalle de lo antiguo, que, siendo a menudo ilusorio, se presenta como auténtico[3].

Los dos analistas más conocidos de este tiempo son CLAUDIUS QUADRIGARIUS y VALERIUS ANTIAS, clientes de dos familias nobles, que escriben al servicio de sus patronos. Claudio, que comienza su obra con la invasión de los galos el 389, sigue en el estilo a Antípater; como él, inserta discursos (y hasta cartas) compuestos por él mismo. Su lenguaje es anticuado. — En Valerio Ancias, cuyos Anales comprendían al menos 75 libros, llega al colmo la desconfianza del lector, sobre todo en lo referente a las cifras sobremanera exageradas que nos ofrecen sus descripciones de batallas. Livio lo utilizó con recelo (siempre lo contrastaba con otra segunda fuente), pero no con toda la crítica necesaria.

---

[3] Un ejemplo: en las fuentes "analísticas" del relato de Livio sobre el "escándalo de las bacanales" (39, 8 ss.) se pueden interpretar como auténticos los datos sobre el ritual que fundamentan las medidas tomadas por el Senado en la conocida decisión del 186; pero el relato tiene todos los visos de lo novelesco.

El adversario de los optimates C. LICINIUS MACER (cos. el 74, y se suicidó el 66 por acusación de concusión) debió escribir sólo después de la muerte de Sila. Cicerón no tiene nada bueno que contarnos de él como orador ni como historiador; de todos modos parece que Macro, contrariamente a la costumbre de su tiempo, se aplicó al conocimiento de las fuentes y, en cierta medida, a su crítica.

Deben también situarse en los años siguientes a la muerte de Sila los 12 libros de *Historiae* del optimate L. CORNELIUS SISENNA (118-67). A pesar de su inclinación por lo novelístico a la manera de muchos historiadores de Alejandro, resulta una fuente importante para los sucesos de la época de Sila, con cuya exaltación termina su obra, y, sobre todo, para la guerra de los confederados. Como oficial experto, se interesó por los temas militares, cosa que se manifiesta también en los fragmentos, si bien son en su mayoría cortos y se citan más bien por su lenguaje arcaico y estrafalario. Parece que cuenta a veces episodios cáusticos; también tradujo las *Historias de Mileto* de un cierto Arístides, "cuentos" en estilo decameránico, como la historieta de la viuda de Éfeso, referida por Petronio (111 s.): cosa que por cierto rima con el gusto de los tiempos de Sila y con la "evasión" literaria que él protegía. Gustaron por mucho tiempo, de modo que aun en el 53 se encontraron muchos ejemplares entre los soldados que sucumbieron en la batalla de Carras.

Literatura técnica. — Es interesante para la historia de la cultura el que el Senado, tras la conquista de Cartago, hiciese traducir al latín por una comisión oficial la obra del púnico MAGÓN sobre el régimen de las plantaciones. Entre la fecunda literatura jurídica del tiempo de los Gracos merecen atención los tres libros *De iure civili* de M. IUNIUS BRUTUS, por ser la primera obra de prosa latina científica en forma de diálogo. Era como una especie de catequesis entre padre e hijo, como más tarde las *Partitiones oratoriae* de Cicerón, es decir como una variación de los *Praecepta ad filium* (págs. 36 s.).

La filología tiene una conexión más íntima con la literatura. Sus comienzos en Roma se remontan a Crates de Malos, de Pérgamo, quien llegó como delegado el 168 y durante su permanencia en Roma dio también clases de gramática. Contrariamente a la crítica textual de los alejandrinos, se aplicó Crates en especial a la explicación de los poetas; como estoico interpretaba alegóricamente y veía en la poesía una forma disimulada de instrucción científica o moral. Crates hizo fuerte impresión, pero los estudios filológicos progresa-

ron con parsimonia en Roma. Su primer maestro fue L. AELIUS STILO, de Lanuvium. Nació el 150; el año 100 acompañó al destierro a su noble amigo el orador Q. Metelo Numídico. Recibió el sobrenombre (de *stilus* "buril") como logógrafo, es decir, escritor de discursos para otros. Fue también estoico, lo que en parte explica su interés por la etimología y la sintaxis. Interpretó la literatura antigua (por ejemplo, el himno de los salios y la ley de las doce tablas) sobre una amplia base cultural. También se dedicó a Plauto. Su obra fue vasta y entre sus discípulos se encuentran Cicerón y Varrón.

3. LA POESÍA

Pertenece a la filología científica la poesía didáctica literario-filológica, que representan ACCIUS con sus *Didascalica* y *Pragmatica*, PORCIUS LICINUS, VOLCACIUS SEDIGITUS y el partidario de Mario, Q. VALERIUS, de Sora, en el Lacio, tribuno del pueblo, ajusticiado el año 82.

El individualismo, la crítica, la filiación partidaria no sólo dominan en la prosa de este tiempo, sino que son esenciales para la poesía más significativa, las *Saturae* de C. LUCILIUS. Esta poesía se aproxima a la prosa; ya Lucilio, como luego Horacio, llamó *sermones* a sus sátiras [4]. El "genos" que Lucilio creó con elementos anteriores —lo más "romano" de la literatura romana— es tan característico del hombre como de su tiempo: Lucilio es el primer poeta romano que pertenece a la sociedad.

No se conoce el año de su nacimiento [5]. Lo que es seguro es que falleció a edad avanzada en Nápoles entre el 102/101 (Hor. Sat. 2,

---

[4] B. Snell, *Studi ital.* 17 (1940), 215, hace derivar *satura* del etrusco *satr* (*satir* = *orare*); según esto, *saturae* habría significado desde el principio *sermones*.

[5] No puede ser cierto el dato de Jerónimo sobre la muerte de Lucilio a la edad de 46 años. A partir de M. Haupt se coloca su nacimiento por lo común en el 180 (confusión de los cónsules de 180 con los de 147); Weinreich y Knoche (pág. 28) optan por una fecha intermedia (por ejemplo, si en Jerónimo se leyese XLVI como LXVI, se obtendría el año 167).

1, 34) y que luchó a caballo (Vell. 2, 9, 3) a las puertas de Numancia (134/133) a las órdenes de Escipión, probablemente en la *cohors praetoria* de su amigo. No podía ser mucho más joven que el Africano: no sería concebible que persiguiera una vez a Escipión por el comedor con un paño torcido como cuerda de horca, si hubiera entre ellos diferencia notable de edad (Schol. Hor. Sat., 2, 1, 71 ss.). Probablemente ambos crecieron como hijos de familias vecinas, pues los Escipiones tenían posesiones en las proximidades de Suessa Aurunca, pequeña ciudad latina en el confín de la Campania, donde Lucilio había nacido. Los Lucilios eran acaudalados; el poeta tenía además en Roma una casa distinguida y probablemente latifundios en Sicilia. No hay pruebas de que obtuviese la ciudadanía romana, pero resulta muy presumible. Su hermano Lucio fue senador; y Pompeyo estaba emparentado con él por línea materna. El poeta Lucilio parece que careció de la ambición de ascender a la clase senatorial, aunque su fortuna se lo habría permitido.

Lucilio se interesaba por la filosofía más de lo que era usual en el círculo de Escipión. Parece que permaneció largo tiempo en Atenas; Clitómaco, jefe de la Academia desde el 127/126 al 110, le dedicó una de sus obras. Políticamente estaba junto a los Escipiones, aunque sin negar su consideración a Ti. Graco (si debe interpretarse así el v. 691 M.). Era sensible a los ataques personales: una vez llevó a los tribunales a un actor que improvisó algo contra él, pero la denuncia fue desestimada (ad Heren. 2, 19). Como tantos otros satíricos, no despreciaba precisamente a las mujeres, aunque era un soltero empedernido. Nada le gustaba tanto como pertenecerse a sí mismo, pues le resultaba lo más valioso del mundo (671 s. M.).

Tan sólo en su madurez, al regreso de Numancia, Lucilio dio curso a su genio satírico, quizá por el sentimiento de no acomodarse a los tiempos nuevos. Las sátiras debieron circular individualmente entre el círculo de amistades antes de publicarse en colecciones. El propio autor había publicado dos colecciones, los libros 26-30 (seguramente después del 123) y 1-21 (después de los libros 26-30), según el orden de la edición completa póstuma (quizá reunida por

P. Valerio Catón (págs. 166 s.); los libros 22-25 se añadieron como obra póstuma. Esta edición está testimoniada entre otros por Cicerón, Nonio y gramáticos ulteriores. Se han conservado unos 1300 versos, entre los que se hallan bastantes trozos conexos como para permitirnos conocer la personalidad de Lucilio y el carácter de sus sátiras.

Todavía es posible reconstruir el contenido de muchos libros. El 26 parece que lo abría un diálogo en el que Lucilio (cfr. Hor. Sat. 2, 1) defiende su poesía satírica: sin duda es la introducción a la primera colección. La sátira es para él una necesidad; nada puede apartarle de ella; espera tener unos lectores que no sean ni demasiado críticos ni demasiado simples. La composición principal parece que fue una sátira sobre el censor de la plebe del año 131, Q. Cecilio Metelo Macedónico, quien en un famoso discurso (todavía Augusto apeló a él para su ley sobre el matrimonio) había dicho que si el matrimonio suponía una carga (*molestia*), constituía al mismo tiempo un deber patriótico (Gel. 1, 6, 1); en el mismo discurso (en el lugar citado 7-8) había criticado a quienes culpan a los dioses de sus desgracias. He aquí, pues, lo que piensa Lucilio (678-686 M.):

"Los hombres se imponen a sí mismos sus cruces y cargas:

Toman mujeres, engendran hijos, para no estar libres de preocupaciones.

También yo he perdido el sentido y me doblego al deber de la procreación".

Metelo fue adversario de Escipión, y al soltero Lucilio este asunto le interesaba vivamente. Entre los demás temas del libro se destaca la parodia de la tragedia; su víctima fue probablemente Accio, metiéndose lo mismo con su elevado estilo y escasa talla que con su empeño por reformar la ortografía. — En el libro 28 se describía un banquete celebrado por filósofos atenienses (cfr. Plutarco "El banquete de los Siete Sabios"), así como una aventura amorosa romana en la que todo marcha como en la paliata (por ejemplo, se llega a tomar por asalto una casa). El libro 29 contiene un incidente semejante; también reproduce un diálogo en el que un *puer delicatus* parece llevar algo a mal el que su antiguo amante se dedique ahora a las mujeres. — El libro 30 tiene un contenido abigarrado: se encuentra allí la fábula de la zorra y el león, la semblanza de un hombre que se halla completamente a merced de su mujer vanidosa y falaz, una polémica contra un comediógrafo, la descripción de un banquete y, verosímilmente, una alusión a la destrucción de la ciu-

dad confederada Fregellas el 125. Esto último estaría de acuerdo con Escipión, quien durante su vida abogó por los derechos de los itálicos; probablemente se refieren a él los versos 1079 y ss., necrología de un gran general y amigo de la confederación.

El libro 1 describe en forma de parodia épica (Nevio, Ennio) una asamblea de dioses en la que, solícitos de la suerte de Roma, decretan la muerte de L. Cornelio Léntulo Lupo, quien, condenado el 154 por concusión, no obstante llegó a ser el 131 *princeps senatus*; entre los oradores de la asamblea se halla el divinizado Rómulo, que se queja de la decadencia moral de su descendencia. La sátira debe haberse redactado poco después de la muerte de Lupo (¿123?). — El libro 2 es un proceso: T. Albucio había acusado el 119/118 a Q. Mucio Escévola de concusión y otras infamias perpetradas durante su pretura en Asia (121/120), pero el inculpado fue absuelto. En el único fragmento largo conservado cuenta Escévola cómo él, siendo pretor en Atenas, se burlaba de Albucio por su grecomanía. Lucilio también parece haber enfrentado a los adversarios en su condición de estoico y epicúreo. — El libro 3, "Viaje siciliano", inspiró a Horacio para su *Iter Brundisinum* (Sat. 1, 5). Se puede seguir detalladamente el paralelismo y las peculiaridades de cada uno de los poetas. Lucilio viaja con acompañamiento, por tierra hasta Capua, y luego por mar. Expone en forma de carta sus peripecias a un amigo que proyecta hacer el mismo viaje. Como episodios se conocen un combate entre gladiadores y el hospedaje en casa de una hospedera siria. — No se cita tanto de los libros siguientes, pero su contenido era igualmente variado: reproches a un amigo que dejó de visitar al poeta enfermo (L. 5); descripción de un avaro que no deja de la mano su talego ni de día ni de noche (L. 6); la *toilette* de una hetera llamada Friné (L. 7); crítica lingüística y literaria (L. 9); sátira de la superstición (L. 15); el banquete insípido del pregonero Granio (L. 20; cfr. Hor. Sat. 2, 8 y Petronio *Cena Trimalchionis)*, exhortaciones morales, entre las que se encuentran los versos sin indicación de libro sacados de Lactancio sobre la *virtus* (1326 ss. M.); un libro completo trataba de una amiga de Lucilio, Colira. No se olvida ni el tema de la política ni el de la guerra: se nombraba en el libro 11 a L. Opimio sobornado por Yugurta, de donde el sobrenombre de "Yugurtino", mientras el libro 14 habla de un general que luchó en España y su cuestor P. Pavo, que se quejan uno del otro.

El lenguaje de Lucilio es sobremanera vigoroso y vivo, la palabra es contundente. Pero si tiene por bueno cualquier golpe que se le ocurre, tampoco es delicado en el lenguaje. No pretende ser un purista; escribe en el idioma corriente *(sermo cotidianus)*, a menudo en la jerga soldadesca (*sermo castrensis*); con una libertad y desgaire que nos recuerda a Plauto, mezcla el griego con el latín. Lo grosero y aun lo obsceno pertenecen al género, y Lucilio habría perdido mucho de su efecto si hubiese renunciado a ello. Pero está justificada la crítica de Horacio, a quien chocaba su forma, falta de autocrítica estética, abandonada a la fácil inspiración, sin elaborar, dejando que sus ocurrencias se expresasen con descuido y toscamente. Con todo, Horacio se inclinaba ante la genialidad del satírico; en sus *Sermones* se enfrentó a menudo con Lucilio (Sat. 1, 4, 10; 2, 1) y también recogió en su estilo más culto otros motivos lucílicos, refundiéndolos. Sin embargo había lectores que preferían a Lucilio (Tac. dial. 23), que llegaban a considerarlo el mayor de los poetas romanos (Quint. 10, 1, 93); y, en todo caso, la sátira posterior se aproximaba más a Lucilio que a Horacio, no sólo la de Séneca y Petronio, de estilo "menipeo", sino también la de Juvenal.

En los primeros libros (26-29) Lucilio, como hizo Ennio antes que él, emplea todavía diversos metros (senarios yámbicos, septenarios trocaicos); pero a partir del libro 30 sólo echa mano del hexámetro, que desde entonces es de rigor para la poesía satírica. El dístico elegíaco sobre un esclavo (579 s. M.), del libro 22, es póstumo y no cabe pensar que lo escribiese dentro del plan de la colección satírica.

Lucilio fué para Horacio (Sat. 1, 10, 48) "inventor" de la sátira. Es indudable que Horacio conoció las *Saturae* de Ennio, lo mismo que las de Pacuvio, que para nosotros resultan ya incomprensibles; debió saber que había obras de Nevio y Pomponio con el título de *Satura*. Pero fue Lucilio el primero que hizo de la sátira lo que desde entonces representa este género para nosotros. Aceptó la multiplicidad ("popurrí") de metros y de temas; pero abandonó pronto la primera para conservar la segunda. La variedad temática, la espontánea transición de un objeto a otro es típica de la sátira, y más de la romana: es lo que le confiere el tono de charla y la convierte en *sermo*. Al limitarse al hexámetro se

cerró el paso a las posibilidades de diferenciación estilística dentro de una forma unitaria de composición, que Lucilio apenas sospechó; sólo Horacio la aprovechó íntegramente. De tal manera limitó materialmente Lucilio la sátira que aun su contenido abigarrado parece unitario. Es, para hablar con los griegos, el *iambikón eídos* en su sentido más amplio: poesía caricaturesca de toda especie, que, en último término, educa; humor de buena ley y sarcasmo amargo, ironía consigo mismo e invectiva, sonriente sabiduría de la vida y "sermón de capuchino" de popular filósofo cínico. Este arte serio-alegre *(spoudogéloion)* adopta a veces un tono más elevado, como en la exhortación a la *virtus* de Lucilio, pero de ordinario procura *ridentem dicere verum.* Emplea a gusto la forma de diálogo, tan típica de la composición yámbica y sus afines en todo el mundo.

A pesar de los estímulos provenientes de Grecia, la sátira se insertó en la tradición romana. Es tan diferente de la comedia de Eúpolis, Cratino y Aristófanes (Hor. Sat. 1, 4, 1) como de los yambos de Calímaco o de Arquíloco, aunque todos compartan el rasgo común del ataque personal. Su genio y su estilo es tan romano como su nombre. El círculo social a que pertenece su autor encarnó en la forma más consciente el talante romano; la sátira luciliana es la última palabra de aquel ambiente traducido a una época nueva.

Bibliografía: Sirve de norma para el texto y su explicación F. Marx, *Lucilii carminum reliquiae,* 2 vols., 1904-1905; también es muy valioso E. H. Warmington, *Remains of Old Latin,* 3: *Lucilius,* ²1957 (con traducción inglesa y notas). — C. Cichorius, *Untersuchungen zu Lucilius,* 1908. — A. Kappelmacher, RE 13, 1617 ss. — M. Puelma Piwonka, *Lucilius und Kallimachos,* 1949 (estimulante, problemático). — I. Mariotti, *Studi Luciliani,* 1960 (especialmente estilo e idioma).

El teatro comenzó a decaer respecto a la altura alcanzada. Se estimaba a los grandes dramáticos del siglo II como "clásicos" y se reponían sus obras, acaso mejor representadas que en vida de sus autores; pero no había autores que alcanzaran su nivel. El últi-

mo de los maestros de la paliata, Turpilio, que, como Terencio, combinaba un estrecho contacto con los modelos griegos con la libertad para los detalles, murió a edad avanzada el 103. Tan sólo Accio, cuyo *Tereus* se representó el 104, siguió produciendo hasta la época de Sila. Junto a la togata —que se aproxima considerablemente a la paliata— entra en escena con NOVIUS y L. POMPONIUS de Bolonia una forma literariamente madura de la farsa osca, las *atellanae*. Este género se adapta a la generación de la guerra de los confederados. También la atelana pagó su más alto nivel amoldándose a las formas de comedia aceptadas: la paliata y la togata, cosa que prueban los títulos y los fragmentos, aunque el tono fuera más rudo. Es interesante el título *Mortis et vitae iudicium* (Novio); su temática popular la hemos encontrado ya en las *Saturae* de Ennio. A Sila le gustaban las atelanas y las fomentó como evasión divertida. El recopilador Nonio las estudió por su lenguaje plebeyo. Pero pronto tuvo la atelana un rival en el mimo literario, que dominó la escena en tiempo de César.

Todavía en la época de Sila escribió CN. MATIUS mimiambos, que eran bosquejos realistas a la manera de Herondas. Gelio cita alrededor de una docena de versos; el lenguaje es original (popular, aunque no vulgar) y las escasas muestras asombran por su riqueza en la temática y los matices de expresión.

Macio tradujo también la *Ilíada* al latín; en cuanto nos es dado comprobar, lo hizo ciñéndose estrictamente al texto original y no sin sentido del estilo homérico. — Una epopeya original constituyó la obra poco conocida *Bellum Histricum*, de HOSTIUS (probablemente la campaña de Istria de C. Sempronio Tuditano, el 129); parece ser que se mantuvo dentro de la tradición romano-homérica creada por Ennio.

Los géneros menores al estilo helenístico representan una costumbre nueva. Se nos han transmitido dos *Epigramas* de Q. LUTATIUS CATULUS (cos. 102) en dísticos; ambos pertenecen a la *moûsa paidiké*. El tema del primero, adaptado conforme al modelo de Calímaco, es el "vorrei e non vorrei" del enamorado; en el segundo aparece el "astro" ascendente del joven actor Roscio brillando sobre la aurora que avanza. También conocemos epigramas eróticos de VALERIUS AEDITUUS, POMPILIUS y PORCIUS LICINUS; esta poesía juguetona ya era, pues, una moda. — Eran más pretenciosos los *Erotopaegnia* de LAEVIUS, escritos en diversos metros líricos; tomó su temática de la

mitología. Entre sus títulos están los nombres dobles como *Protesilaodamia* o *Sirenocirca*. Su *Phoenix* era un poema figurativo (como, v. gr., *Syrinx* de Teócrito): la configuración del escrito tenía la forma de una ala. — Macrobio cita también ocho versos del *Moretum*[6] de un tal SUEIUS, que no resisten una comparación con el idilio del mismo nombre en el Apéndice virgiliano. Estas tentativas presagian la escuela de los neotéricos.

B. CICERÓN Y SU TIEMPO

No es sólo el historiador de la literatura quien se atreve a designar como la época de Cicerón los años que corren entre la dictadura de Sila y el segundo triunvirato (82-43): en Cicerón culmina la cultura de una época. Nada menos que César admitió que su adversario había conquistado para Roma más fama y rango que todos los triunfadores (Plin. Nat. 7, 117; Cfr. Cic. Brut. 253, 255). Ni siquiera se le puede situar al margen de la vida política y social de su tiempo, aunque le faltase la visión de las fuerzas existentes y energía para dominarlas y aunque diese bandazos entre los diversos partidos, porque la experiencia es cosa distinta de la idea. Sirve de eslabón con la época escipiónica, a cuyos representantes más jóvenes trató, y con la de Augusto, cuyos dirigentes fueron imponiéndose en sus últimos años; situado en una encrucijada de los tiempos, encarna la continuidad histórica; entre sus contemporáneos es el mediador entre los extremos. Y aun cuando finalmente sucumbe como víctima de una causa perdida, con todo es él quien con su pensamiento y su palabra acuña para un orden nuevo, que él era incapaz de aceptar, las fórmulas de las que, aun transformándolas, se sirvió dicho orden; él creó también el clima en que tal orden pudo florecer.

---

[6] "Guiso de mortero", un plato aldeano: se hacía machacando en el mortero ajos y otras hortalizas revueltas con queso fundido, aceite y vinagre.

No se vieron colmadas las esperanzas de Sila de haber dado a los romanos "peace in our time". Al poco tiempo de su muerte (78) se reanudaron los disturbios. A los doce años no quedaba nada de su constitución. La mala administración de las provincias se siguió extendiendo tras la matanza de los itálicos en Asia (88). Se logró reprimir tras una guerra prolongada (80 al 72) el intento de Sertorio de establecer en España un estado autónomo, conforme al arquetipo de Roma, lo cual hubiese podido significar una transición del imperio colonial al Commonwealth. Las calamidades que amenazaban por dentro y por fuera obligaron al Senado a entregar el mando a Pompeyo, hombre tan sediento de gloria como sobrado de capacidad para el arte de la guerra. La intransigencia senatorial, que acababa de escapar a la conspiración de Catilina, empujó al general, que volvía a la patria desde el Oriente con éxitos sin par, a los brazos de César, cabecilla del partido popular. La unión no podía ser duradera. La victoria de César en la guerra civil dejó a éste las manos libres. Sumido en sus grandes proyectos menospreció tan sólo una cosa: la oposición republicana, ante la cual sucumbió como víctima. Fueron necesarias nuevas guerras civiles para dar a luz un nuevo mundo resignado, que prefería la tranquilidad y la seguridad personal a la libertad. Los años de la madurez de Cicerón transcurren antes de esta escena.

1. MARCUS TULLIUS CICERO

Cicerón es el único romano de la época clásica de quien se puede escribir una biografía seria. Como fuentes contamos con múltiples autotestimonios esparcidos por sus obras, con biografías de sus contemporáneos (Ático, Nepote y Tirón) —aunque nos haya llegado su conocimiento a través de autores posteriores como Plutarco— y, sobre todo, con su correspondencia, de la que se conserva aproximadamente la mitad (más de 800 cartas) y que se extiende desde el 68 hasta poco antes de su muerte. Se publicaron primeramente en colec-

ciones individuales, tomándolas de los archivos de Cicerón y de sus amistades (cartas a Pompeyo, César, Octavio, a su hermano Quinto, a su hijo Marco, a Cornelio Nepote, etc.); y, como complemento, las cartas *ad familiares*. Como editor hay que reconocer al secretario particular de Cicerón, el liberto M. Tulio Tirón. De esta edición se han conservado los 16 libros de cartas *ad familiares* (de las que 90 cartas son de otros y tienen por destinatario a Cicerón) y los tres libros *ad Quintum*; no es auténtica una carta a Octavio que se suponía escrita en los últimos días de Cicerón. Pero más fecundas en deducciones son las cartas a Ático, publicadas probablemente un siglo después de la muerte de Cicerón (entre Asconio Pediano y Séneca) en 16 libros. Ha encontrado poco crédito, sobre todo en Alemania e Inglaterra, la tesis ingeniosa de J. Carcopino (Les secrets de la correspondance de Cicéron, 2 vols., 1947), según la cual Ático, bajo presión de Octavio, habría publicado hacia el año 33 estas cartas con intenciones comprometedoras, traicionando así al amigo fallecido con una epicúrea falta de conciencia en provecho propio.

En estas cartas se nos presenta el hombre de cuerpo entero. En su compañía nos hacemos cargo de la menor oscilación de la situación política, nos percatamos de toda la gama de temores y esperanzas que suben y bajan a lo largo de su carrera, su vanidad en el éxito, su desaliento ante las adversidades; pero también reconocemos sus sentimientos graves y nobles y sus sinceros desvelos por el Estado y el pueblo. Vemos al autor en acción, cómo planea y descarta, cómo lleva a cabo las cosas y cómo las cambia. Vemos a un hombre cálidamente afectuoso con la familia y los amigos, e incluso solícito por los esclavos de su casa. Llegamos a comprender el esfuerzo casi sobrehumano con el que un *homo novus* alcanza un puesto en los círculos dirigentes y se afirma en él; lo mismo que las estrecheces económicas para mantener un tenor de vida superior al que le permiten sus ingresos. Pero sobre todo nos habla un espíritu extraordinariamente inquieto, que saca fuerzas de la literatura y del arte, de la filosofía y de la ciencia, para una vida activa que se le impone tanto por tradición como por convicción filosófica. Como político es un hombre elocuente; su cultura está al servicio del orador [7].

---

[7] Edición comentada de todas las cartas en orden cronológico: R. Tyrrel-L. Purser, *The Correspondence of Cicero*, 7 vols., $^{2\text{-}3}$1890-1904.

Procedía Cicerón de una familia poco conocida, perteneciente a la clase de los caballeros rurales. Nació en Arpino, patria de Mario, el 3 de enero del 106. El niño se desarrolló en un ambiente de modesto bienestar, en una atmósfera familiar de severidad bondadosa, espíritu conservador y conducta puritana. Su padre estimaba la formación griega; la familia tenía contacto con un estoico llamado Diodoto. A este clima se incorporó Marco casi con docilidad excesiva.

Su formación superior la recibió Cicerón en Roma. Lo hizo a la sombra de los últimos supervivientes de la época de los Escipiones; estudió junto a L. Elio Estilón, conversó con el trágico Accio y estrechó sus relaciones especialmente con los dos famosos juristas Escévola, el uno augur y el otro pontífice, después de la muerte del primero. Junto al augur Escévola conoció a T. Pomponio Ático, con quien contrajo una amistad vitalicia. El yerno de Escévola, el gran orador Craso, se fijó bien pronto en Cicerón. Los encantos de la gran ciudad no existían para el voluntarioso joven; se sentía ansioso de aprender y con la ambición de entrar en la vida pública. No sin orgullo afirmaría más tarde que desempeñó todos los cargos *suo anno*, dentro del límite mínimo de edad legalmente permitido. Apolonio Molón de Rodas, que entonces se encontraba en Roma, ejerció el influjo más poderoso sobre la formación oratoria de Cicerón. Ya en una de las obras de su juventud exige Cicerón en el orador la *sapientia* en su sentido general, pero singularmente la filosófica. Vemos que Cicerón se encuentra relativamente joven ocupado en el estudio de la filosofía. Entre los maestros que escucha se cuentan el epicúreo Fedro, que le hace poca impresión, el académico Filón de Larisa y luego, en Grecia y Asia Menor, el famoso estoico Posidonio y el ecléctico Antíoco de Ascalón. Pero no descuida la literatura; junto con la tragedia y la comedia estima mucho a Lucilio, y sobre todo a "nuestro" Ennio.

Ya en tiempos de Sila (el a. 80) defendió Cicerón al joven Sexto Roscio de Ameria, acusado de haber matado a su padre.

Era claro el fondo político de la falsa acusación; pero como Crisógono, el poderoso protegido de Sila, se hallaba entre bastidores, ninguno de los abogados de nombre se atrevía a asumir la defensa de Roscio. Cicerón, todavía desvinculado políticamente, tomó la defensa. Con habilidad separa a Sila, salvador del Estado, de sus satélites, entre los que se halla el verdadero asesino, y pone ante los ojos de los jueces impresionantemente la triste suerte del huérfano Roscio, expulsado de su casa y para colmo amenazado con una sombría pena de muerte. A pesar del exceso juvenil (Orat. 107 s.), el discurso tuvo gran éxito y obtuvo la libertad de su cliente. Es interesante observar aquí que Cicerón encuentra la manera de pronunciar palabras impresionantes en pro de los afligidos con la proscripción de la patria, al mismo tiempo que ensalza la restauración llevada a cabo por Sila.

Pero Cicerón no se sentía aún un maestro en el arte del decir. Tendía a la sobreabundancia en la expresión y en el derroche de voz. A fin de perfeccionar el estilo y la técnica se dirigió a Grecia y Asia Menor del 79 al 77. Quizá también se hubiese caldeado el ambiente de Roma con peligro del defensor de Roscio. Estudió seriamente con Molón; asimismo amplió sus estudios de filosofía con afán. En Esmirna trabó conocimiento con el famoso Rutilio Rufo (pág. 107).

Desde el 76 (discurso *pro Roscio comoedo)* Cicerón se encuentra de nuevo en Roma como abogado. Durante su función como cuestor en Sicilia (75) se ganó la confianza de la población. También encontraba allí tiempo para sus aficiones de orden cultural. Ya de edad, recordaría (Tusc. 5, 64 ss.) con orgullosa alegría cómo redescubrió el monumento fúnebre de Arquímedes, que los siracusanos habían olvidado y que la maleza encubría. Algunos optimates reaccionarios como L. Metelo tomaron a mal que hablase en griego en la casa consistorial de Siracusa. Al despedirse se profesó protector de los sicilianos. Pronto se ofrecería la ocasión de probarlo.

C. Verres, que del 73 al 71 había expoliado y vejado sin escrúpulo a los sicilianos como propretor, fue acusado el 70 de concusión. Cicerón, que por entonces pretendía ser nombrado edil, se aseguró el puesto de fiscal contra Q. Cecilio, propuesto por los amigos de Verres. Ante el peso aplastante de testimonios de cargo que Cicerón adujo tras una breve introducción, renunció hasta el famoso Q. Hortensio a una defensa formal de su cliente. El propio Verres se dirigió al destierro sin esperar la sentencia. Con esto pasaba Cicerón a ocupar el primer puesto entre los oradores de Roma. Para afianzar su fama publicó otros cinco discursos contra Verres, tomados del inmenso material que no llegó a utilizarse en el proceso.

De nuevo intervino el conservador Cicerón contra los abusos del régimen conservador. Al deber del defensor se añadía naturalmente la ambición del orador y la solicitud por sus oportunidades políticas. Se ha conservado íntegramente el "dossier" contra Verres: la *Divinatio* (elección del fiscal), el discurso de acusación *(actio prima)* y los cinco discursos no pronunciados (erróneamente llamados *actio secunda*), entre ellos —documento de interés para la historia de la cultura— *De signis*, sobre las obras de arte que Verres había robado a los particulares y hasta a los templos.

No le resultó fácil a Cicerón ascender a las más altas magistraturas políticas. Los *nobiles* miraban por encima del hombro al *homo novus*, menospreciaban además su formación, pero no mostraban reparos en servirse del idealista de verbo pujante, que ni podía ni quería acomodarse a su juego. Fue precisa toda la ambición y la energía programática de Cicerón para no extraviarse en su camino ascendente. El 67 era elegido pretor. Había adquirido ya la primera de sus fincas rurales, su querido Tusculanum. Esto era sin duda una prueba de su posición político-social tan duramente conquistada y al mismo tiempo un homenaje hacia el tusculano Catón, que representaba para Cicerón el símbolo del auténtico romano. Como pretor (el 66) se pronunció Cicerón a favor de

la propuesta del tribuno C. Manilio, consistente en ampliar la esfera de mando de Pompeyo a toda Asia. Cicerón necesitaba de la amistad del poderoso general; sus antiguos compañeros de clase social, los caballeros, veían amenazados sus intereses en Asia con la indecisa política guerrera de los optimates contra Mitrídates. Durante su función de pretor tuvo lugar también el germen de la conspiración de Catilina. Tres años más tarde, cuando los conjurados se disponían a dar el golpe, Cicerón era cónsul: había llegado a la cima de sus aspiraciones. El descubrimiento y la represión de la conspiración señalaban su cenit, pero también la encrucijada trágica de su vida.

En el año de aspiración al consulado, el 64, Cicerón sufrió la pérdida de su padre, tuvo a su hijo Marco, y asistió a la primera boda de su hija Tulia, entonces de trece años, con C. Pisón. Su hermano Quinto, que a pesar de las diferencias ideológicas siempre le estuvo próximo, escribió para él el tratado sobre la aspiración al consulado *(Commentariolum petitionis consulatus)*, cuadro interesante del ambiente político. Cicerón tomó de este escrito muchas ideas en su discurso de solicitud *(In toga candida)*.

Entre los discursos de su consulado, los más conocidos son los cuatro contra Catilina. Sin duda el primero, y en parte el tercero, no los pronunció como luego los dio a la luz pública. El célebre primer discurso fué una improvisación *(Quousque tandem...)*; pero lo leemos como una obra de arte primorosamente elaborada. En el momento del peligro Cicerón tenía a su lado a todos los partidarios del mantenimiento del orden; pero a causa de las tensiones políticas no se podría realizar su programa de unificación *(concordia ordinum*, la exigencia platónica para la colaboración armónica de las diversas clases).

Tres años más tarde el salvador de Roma *(pater patriae)* se hallaba aislado. Los optimates, contrariados por su propensión hacia Pompeyo, le hicieron el vacío; los antiguos ad-

versarios, los populares, se agarraban, contra él, a su dictamen de pena capital contra los dirigentes catilinarios, pues resultaba constitucionalmente criticable. Cicerón hacía esfuerzos convulsivos para romper su aislamiento, pero no tuvo suerte y el éxito no llegó.

Ante todo se volvió Cicerón hacia los propagandistas literarios. Ya el discurso en pro de la ciudadanía en litigio del griego Arquías (el año 62), con razón famoso como testimonio de la *humanitas ciceroniana,* actuaría como exaltación del consulado de Cicerón en los círculos distinguidos que apreciaban al poeta. El 56 acude Cicerón al historiador L. LUCCEIUS (autor de *Annales*) para que redacte una historia panegírica de su consulado en forma helenística (Epíst. 5, 12: importante para la teoría de la historiografía helenística). Todo quedó en promesas, de modo que el mismo Cicerón tuvo que emprender esta tarea. En los años 60-59 publicó sus discursos consulares revisados; compuso en griego un informe (*Hypomnema*) de su consulado, al que siguió una "historia secreta" *(De consiliis);* y como ningún poeta estaba dispuesto a cantarle, compuso él mismo su elogio: *De suo consulatu,* seguido hacia el 55 por la obra *De temporibus suis,* en tres libros. La carencia de buen gusto en la autoexaltación poética llegó a atacar los nervios de sus contemporáneos, habituados por lo demás al autoelogio; el imprudente verso *Cedant arma togae, concedat laurea laudi* ("Cedan las armas ante la toga y los laureles ante el elogio") se volvería demasiado pronto contra su autor.

Fuera de estas dos epopeyas y del *Limon,* que citamos al referirnos a Terencio (pág. 77) (*Limon,* o "prado", título que significa lo mismo que *Saturae*), compuso Cicerón, entre otras cosas, una epopeya, que se ha perdido, titulada *Marius,* así como una adaptación de *Phainomena* ("Meteoros") del astrónomo estoico Arato († 240). Si bien Cicerón no poseía una naturaleza poética, sin embargo, debido a la Aratea, el discurso de Urania en *De consulatu II* (Diu. 1, 17 ss.) y la traducción de algunos fragmentos poéticos griegos en sus escritos en prosa, hay que reconocerle un puesto en el desarrollo de la técnica de versificación latina y en el del lenguaje poético.

Pompeyo, desairado rudamente por el Senado, llegó a formar un triunvirato con los líderes del partido popular, César

y Craso, el año 60. Fue entonces cuando comenzó César a tratar de granjearse las simpatías de Cicerón; pero éste procedió con reserva. Pronto tendría que sufrir por ello. Apoyándose en una ley del tribuno P. Clodio, con efecto retroactivo, Cicerón fue excluido del Estado y exiliado a causa de la ejecución ilegal de ciudadanos romanos. Se destruyó su casa en el Palatino así como sus villas (poseía varias) y se confiscaron sus bienes. Cicerón no soportó su infortunio con mucha dignidad. Las cartas de su destierro (Dirraquio, en la costa dálmata) rezuman autocompasión, quejas sobre amigos real o supuestamente falsos, e intentos por conseguir defensores influyentes en Roma. Finalmente obtuvo Cicerón el fruto de sus anhelos a mediados del 57: a propuesta del tribuno P. Sestio y T. Annio Milón se decidió por unanimidad su regreso a Roma. La vuelta a la patria tuvo el carácter de una marcha triunfal.

Cicerón había aprendido una lección: el antiguo orden no podía implantarse de nuevo por sí mismo. En los discursos de estos años (v. gr. *pro Sestio*, 56) Cicerón no aspira ya a la colaboración de las antiguas "clases" *(concordia ordinum)*, sino al *consensus omnium bonorum*, la reunión de todas las fuerzas vivas del Estado: junto a los *nobiles* dignos de tal nombre, están llamados a contribuir a la *res publica* todos los capaces y bien intencionados, ante todo los de la clase de los caballeros, de la que el *homo novus* procedía. Son ellos los auténticos *optimates*, iniciadores y dirigentes (*principes*) en el sentido del estadista de Platón; de entre ellos debe salir en una crisis el *rector et gubernator rei publicae*, a quien su fuerza de acción y su visión sobresalientes (ideal platónico también éste) capacitan para salvar como *dictator* al Estado [8].

---

[8] Sobre el *princeps* de Cicerón trata fundamentalmente R. Meister, *Wiener Studien* 57 (1939), 57 ss.; véase también Büchner, *Latein. Lit.*, 64 ss.; E. Lepore, *Il principe ciceroniano*, 1954.

Ahora se aproxima Cicerón a César, al mismo tiempo que trata de ganárselo para "la buena causa". La repugnancia ante los disturbios políticos le lleva a retirarse a la vida privada. En obras de carácter teórico *(De oratore, De re publica, De legibus)* expone las ideas de sus discursos más recientes, ampliándolas.

De oratore (55) es algo más que una madura revisión —fundada en la propia experiencia— de sus antiguos *libri rhetorici (De inventione,* en dos libros). Este diálogo en tres libros (situados en el año 91 y con Antonio y Craso como principales interlocutores) caracteriza al orador político, que no sólo domina su arte sino que posee una cultura filosófica. En el libro I habla Craso de las condiciones previas para la profesión oratoria: aptitud, ejercicio, técnica, conocimientos jurídicos y, lo más importante, un sano sentido común. En el libro II Antonio hace una exposición de la retórica en sentido estricto, pero sin la pedantería escolar de la obra *De inventione,* sino suelto y libre, destacando y fundamentando lo esencial de las enseñanzas conocidas; a Antonio le interrumpe largo tiempo César Estrabón con sus comentarios sobre las agudezas. El libro III trata del estilo *(elocutio)* y de la declamación *(actio)*; añade también una amplia digresión de Craso, que exige del orador una formación filosófica, en el sentido de la Academia nueva (Filón, 3, 110). Claro es que aquí habla Cicerón por boca del respetado modelo.

La doctrina sobre el Estado es el tema de la obra la "República" y de las "Leyes". Ambas se desarrollan siguiendo la temática y estructura platónica, pero en algunos detalles dependen de la filosofía posterior, particularmente de la de Dicearco, que anteponía la vida activa a la especulación; en cuanto a la situación romana, habla Cicerón por propia experiencia. *De re publica* (6 libros conservados en mal estado en un palimpsesto vaticano y en el comentario de Macrobio al sueño de Escipión) plantea la cuestión sobre la mejor forma de gobierno y el mejor ciudadano (Cic. ad Q. fr. 3, 5, 1); la conversación se retrotrae al año 129 y en ella toman parte hombres destacados del grupo escipiónico. El Estado *(res publica)* es un asunto de la incumbencia del pueblo *(res populi).* Surge del ansia natural del hombre por lograr una comunidad armónica *(concordia,* la *homonoia* de los estoicos). En el libro I se exponen primera-

mente las conocidas formas de constitución del Estado elaboradas por Platón y Panecio, y sus desfiguraciones, así como el ciclo de las constituciones; después viene, en sus líneas generales conforme a Polibio, la forma constitucional mixta, que aprovecha las tres especies conocidas y contrarresta la decadencia y el movimiento cíclico. El libro II brinda una breve historia de la constitución romana. Con el libro III comienza la exposición sistemática. El fundamento del Estado es la justicia, cuyo significado investiga y defiende Cicerón críticamente. En el IV proyecta un modelo de Estado, aunque no lo describe ni de lejos con todo el rigor que Platón exige para el suyo; así, por ejemplo, defiende la poesía y el teatro como espejo de la vida. El ideal ciceroniano es un Estado romano idealizado. También recoge Cicerón ideas propias en el cuadro que traza del *optimus civis* (libros IV-VI). Para Cicerón el estadista de Platón es tan sólo el mejor entre los buenos. Sólo admite el mando exclusivo en caso de necesidad, y aun entonces constitucionalmente. Intencionadamente lo designa aquí Cicerón como *rector,* no como *princeps;* el "primer ciudadano" debe restaurar el Estado de los antepasados. (Es más que dudoso que Cicerón pensase en Pompeyo, cuyas debilidades conocía demasiado bien). El estadista de Cicerón no quiere ninguna terrena recompensa, ni siquiera la fama; su premio es la inmortalidad. Esta idea le traslada al sueño de Escipión, a quien soñando se le aparece su antepasado, el vencedor de Aníbal, y —como equivalente de la visión de ultratumba del armenio Er en Platón— le permite echar una mirada sobre aquel mundo en el que viven eternamente los grandes y buenos en contemplación bienaventurada de la armonía del mundo.

De legibus pretende ser un equivalente de las "Leyes" de Platón. Los tres libros conservados no son anteriores al año 52; se ha perdido su continuación, de dimensión desconocida. Todavía más que en la "República", Cicerón se independiza aquí de Platón por sus ideas y por su visión objetiva. Los libros que conservamos tratan del derecho natural, del derecho sacro y de las leyes de los magistrados; la continuación trataba de los tribunales y al parecer de la educación, lo mismo que en la obra de Platón. El diálogo tiene lugar en tiempo del autor; los dialogantes son él mismo, Quinto y Ático. La formulación de las leyes imita estilística e idiomáticamente la redacción de las primitivas leyes romanas.

Mucho tuvo que sufrir el orgullo de Cicerón para aproximarse al triunvirato; por ejemplo, defendió a su antiguo adversario Vatinio por deseo de César (año 54). Tulia se había casado en terceras nupcias con un partidario de César, P. Cornelio Dolabela, por quien Cicerón no sentía ningún aprecio como hombre. Y el mismo año 54 Cicerón no sólo aceptó de César la dedicatoria de la obra *De analogia,* sino también el préstamo de 800.000 sestercios que necesitaba con urgencia. Para los antiguos amigos políticos era ahora un hombre marcado. Una modesta compensación representó para él la elección de que fue objeto en el año 53 para sustituir en el colegio de los augures a Craso, caído en la guerra contra los partos. El año siguiente le trajo una nueva decepción con la defensa sin éxito de su antiguo amigo Milón.

Milón había tratado desde hacía años de tener en jaque a la banda terrorista de Clodio con una banda contraria. A comienzos del año 52 se libró una batalla callejera entre ambas en la vía Apia; Clodio fue herido y se refugió en una taberna; pero Milón hizo que lo sacasen sus hombres y lo matasen. Con ocasión del entierro se produjeron tumultuosas demostraciones. Pompeyo, designado cónsul sin colegas, llevó a Milón ante el tribunal. Sus soldados ocuparon el foro; Cicerón habló sin tener confianza en sí y sus palabras se perdieron entre el clamor de la muchedumbre excitada. Ante la segura condena, Milón se desterró voluntariamente. Cicerón, descontento por el fracaso, elaboró un nuevo discurso de defensa y se lo envió a Milón a Marsella; Milón contestó irónicamente que si Cicerón le hubiese defendido tan brillantemente no podría ahora comer tan exquisitos barbos (Cassio Dio. 40, 54). El discurso no pronunciado mereció ya a los antiguos la calificación de obra maestra de la oratoria ciceroniana. En realidad es asombrosa su habilidad para defender un caso desesperado; pero aun en mejores circunstancias hubiese tenido pocas perspectivas de éxito el intento de probar que Milón obró en legítima defensa (cuestión en la que intencionadamente silencia Cicerón el punto más fuerte de los cargos que se le podían hacer: el pasar a cuchillo a quien ya no estaba en disposición de combatir).

El año 51 el excónsul cumplió con su año de empleo en provincias, que le había correspondido hacer mucho antes. Como procónsul de Cilicia actuó justa y humanamente, dentro de lo posible. Tuvo también algunos éxitos militares frente a los partos. Sus impresionantes esfuerzos por obtener como consecuencia de ello la concesión del triunfo no hay que atribuirlos solamente a su conocida vanidad; necesitaba urgentemente el reconocimiento público. Al menos se le otorgó una fiesta de acción de gracias (*supplicatio*); mas nunca se llegó a decidir en su favor el triunfo que esperaba: el mundo romano se hallaba abocado a una nueva guerra civil.

Nada podía resultarle tan terrible a Cicerón como la guerra. Hasta el último instante intentó mediar entre los adversarios. Las cartas dirigidas a Ático inmediatamente antes y después de estallar la guerra dan pruebas de su desgarramiento. Sabía ante quién, no hacia quién, tendría que huir (Plutarco, Cic. 37, 3, quizá según una frase de Tirón). Sobre Pompeyo hacía tiempo que ya no se hacía ilusiones; pero por otra parte en César, a pesar de la consideración personal que le mostraba, veía al futuro aniquilador de "su" República. Así, huyó (en junio del 49) ante César, que todavía trataba de tenderle puentes de plata, y se refugió en el campamento de Pompeyo. No le gustó lo que vio allí; se mantuvo al margen y no fue bien mirado por "criticón". Tras el aniquilamiento de Pompeyo en Farsalia (48) volvió con presteza a Italia, cosa que se podía interpretar como falta de carácter. César lo trató con la nobleza que le era habitual.

El tiempo que transcurrió hasta el final de la guerra civil lo pasó Cicerón casi siempre retirado: fue un nuevo período de intensa actividad como escritor. El año 46 redactó los escritos retóricos *Brutus, Orator, Paradoxa Stoicorum* y el elogio del estoico Catón; todos los dedicó a M. Junio Bruto, quien, al principio enemigo de César, se había puesto a su lado ya el año 48 y ahora gozaba de su confianza.

El *Brutus* es una conversación entre Bruto, Ático y Cicerón como corifeo. Éste traza un cuadro de la elocuencia romana, partiendo de la muerte de Hortensio (50), desde sus comienzos hasta su época actual. Como en obras posteriores, deja que sus interlocutores elogien sus propios méritos, es decir, los méritos de Cicerón. La amargura ante el régimen nuevo se expresa claramente desde el primer momento: Hortensio fue un hombre dichoso, pues no le tocó vivir el tiempo en el que concluyó la libertad de hablar, presupuesto indispensable de todo arte oratorio. Semejantes indirectas políticas se hallan en los *Paradoxa Stoicorum,* que Cicerón contaba entre sus escritos retóricos. Se discuten en ellos algunos de los tópicos de la filosofía popular en contradicción con la opinión reinante (paradoja en el sentido antiguo de la palabra), desde el punto de vista del orador, v. gr., que la virtud sola es suficiente para la felicidad, que todas las virtudes son igualmente buenas, que todos los vicios son igualmente malos, que sólo el sabio es de verdad rico. Es un *tour de force*; el estilo, las preguntas y respuestas se acercan a la diatriba. La pequeña obra es un homenaje al tío de Bruto, M. Porcio Catón el Joven, estoico convencido y enemigo de César, que precisamente entonces se acababa de suicidar en Útica para no tener que aceptar el perdón de César; pero la muerte de Catón no se conocía todavía en Roma en el momento de redactarse la obra. Sólo se han conservado algunos fragmentos del elogio a Catón. César le replicó con sus *Anticatones.*

Ya en su "Bruto" había tenido Cicerón la oportunidad de criticar el estilo unilateralmente "aticista", a que Bruto confesaba propender. Esta moda literaria de Roma hacia mediados de siglo era una reacción contra el estilo asiánico, en parte exuberante y en parte conceptuoso, al que habían pagado tributo el primitivo arte oratorio de Roma y aun Hortensio y el joven Cicerón. Mas los "aticistas" llevaban las cosas demasiado lejos en opinión de Cicerón; su ideal era exclusivamente el "sencillo" Lisias, mientras Cicerón exigía de su orador el dominio de los tres géneros estilísticos, el sencillo, el moderado y el opulento, tríada de valores que se realizaron en el caso de Demóstenes. El *Orator* viene a exponer este punto de vista, en el que el elemento político desaparece del todo; en cambio insiste el autor en su antigua exigencia sobre la necesidad de que el orador no descuide la filosofía. De manera análoga que en el *Orator* se expresa Cicerón en la pequeña obra *De optimo genere oratorum,* que

es el prólogo de su traducción del discurso de la corona de Demóstenes y del contradiscurso de Esquines.

Los discursos pronunciados los años 46 y 45 se dedican a implorar de César la indulgencia para con algunos partidarios de Pompeyo o agradecerle la gracia otorgada, como es el caso de *pro Marcello*. La apelación a la benevolencia y magnanimidad de César tuvo un éxito sorprendente en el caso de Q. Ligario (46), pero fracasó en la defensa del príncipe de los gálatas Deyótaro; la exigencia machacona del restablecimiento de la República disgustó al dictador.

También la vida privada de Cicerón volvía a agitarse. Después de sentirse largo tiempo íntimamente apartado de la ambiciosa Terencia, terminó por divorciarse de ella el año 46, para casarse bien pronto con Publilia, una rica heredera, mucho más joven que él, en la esperanza quizá de poder saldar su deuda con César. En febrero del 45 moría Tulia, también divorciada de Dolabela, poco después del nacimiento de un hijo. La muerte de su querida hija fue un duro golpe para Cicerón; por vez primera, según propia confesión, se sentía desarmado ante el destino. Falto de sosiego, va de una de sus fincas a otra y a veces se hospeda en casa de Ático. Descuida a su joven esposa y pronto llega a divorciarse de ella. Paulatinamente encuentra alivio en la filosofía. Su *Consolatio*, en contraste con sus modelos más o menos convencionales, constituye el primer escrito de consuelo para alivio propio del autor. Le sigue *Hortensius*, exhortación (Protreptikos) al estudio de la filosofía. Ambas obras se han perdido.

La fuente principal de inspiración de la *Consolatio* fue verosímilmente la obra del académico Crantor sobre el duelo ante la muerte. Cicerón se consuela ante todo con la idea de la inmortalidad del alma. Como producción destinada al consuelo propio, esta obra inicia una serie en cuyo término final en la Antigüedad se encuentra la *Consolatio* de Boecio (Parte 2.ª, pág. 309). Es indudable que el *Hor-*

tensius se basaba en el célebre Protreptikos de Aristóteles. Pero Cicerón redacta su obra en forma de diálogo; los dialogantes son él mismo y Hortensio, y luego Catulo (hijo del cónsul del año 102) y Lúculo. Se afirma el punto de vista escéptico del académico al decir que la misma búsqueda de la verdad trae consigo la dicha. El *Hortensius* influyó largo tiempo; hasta para el joven Agustín significó su lectura el primer paso hacia el examen de conciencia.

El *Hortensius* era tan sólo un preludio. En la mente del autor madura entonces la idea de presentar en latín la filosofía griega en una serie de obras extensas. Corresponden a los años 45/44 los libros *Academica, De finibus bonorum et malorum, Tusculanae disputationes, De natura deorum* y probablemente también las traducciones del *Protágoras* y *Timeo* de Platón (la última conservada de manera incompleta; con todo, probablemente no había proyectado Cicerón la traducción de todo el diálogo). Es una obra producto de la resignación. Su efecto sobre los contemporáneos fue escaso; cuantos en aquella época se interesaban por la filosofía leían a los autores griegos en su lengua original. Los primeros en alimentarse de la filosofía antigua en estas obras fueron los cristianos romanos; fue el Renacimiento el que definitivamente hizo de ellas un patrimonio de la cultura europea.

Una vez que Cicerón se había introducido en el círculo de César, no le era posible desentenderse de los homenajes, cada vez más frecuentes y sumisos, rendidos al rey sin corona, por más que ello le hiciese sufrir. No es extraño que se evadiera imaginativamente hacia el "gran tiempo" pasado, de donde brota su *Cato maior de senectute,* al que sigue, tras el asesinato de César, *Laelius de amicitia.* Ambos están dedicados a su amigo Ático.

La conversación del viejo Catón con Lelio y Escipión el Joven la sitúa Cicerón en el año anterior a la muerte de Catón, el 150. El encanto de la obra no reside en el tema, que se limita a repetir los habituales tópicos filosóficos, sino en la descripción afectuosa, aun-

que idealizadora, del antiguo romano (pág. 91), pero real en sus rasgos esenciales. Es difícil determinar las fuentes que en concreto utilizó; los detalles sobre antigüedades históricas pudo tomarlos del *Liber annalis* de Ático (pág. 153). — Más problemático es el *Laelius*. El tema —naturaleza, deberes y límites de la amistad— se desarrolla a partir de los principios estoico-peripatéticos. Cicerón presenta a Lelio discutiendo esta temática, poco después de la muerte de Escipión el Joven (129), con sus yernos C. Fannio y el augur Escévola; el autor pretende haberlo oído al último. Ya se ha dicho (pág. 103) que Cicerón proyecta sobre una situación análoga del pasado el propio sentimiento que tiene de hallarse al final de una época. Ocupa amplio lugar la cuestión sobre la posibilidad de conciliar la amistad personal con la hostilidad política, lo cual relaciona la obra *Laelius* con Epíst. 11, 27 y 28, ambas escritas en agosto del 44, a saber, la carta de Cicerón a su viejo amigo C. Macio, que se mantuvo fiel a César aun después de su muerte, y la respuesta de Macio.

El asesinato de César había sorprendido a Cicerón tanto como le había aliviado. El concentrado desafecto contra un hombre cuyo mágico atractivo le había fascinado contra su voluntad, se desahoga ahora. Pero bien pronto se sucedieron los acontecimientos de la forma más inesperada. Bruto y sus adeptos perdieron el momento oportuno para actuar. Cicerón quiso en un primer momento marchar a Atenas, a donde había enviado a su hijo Marco para cursar sus estudios; pero se decidió a quedarse, siguiendo el consejo de sus amigos. Su última esperanza estriba ahora en que, gracias al apoyo del heredero de César, Octavio, y de los cesaristas que le siguen, llegue a aislarse al desaprensivo Antonio y se le declare enemigo del Estado. Esta política se expresa en una serie de discursos que el propio Cicerón designó en broma como "filípicas". Las 14 que se han conservado corresponden al período que va del 2 de septiembre del 44 al 22 de abril del 43; directa o indirectamente, se dirigen todas contra Antonio. La segunda, singularmente ofensiva, por la que Cicerón sentía una ingenua complacencia, seguramente no se pronunció jamás; y hasta es dudoso que la publicase. De nuevo,

sobre todo en la tercera y cuarta filípicas, traza Cicerón su antiguo programa con toda la energía de su palabra (ambas son del 20 de diciembre del 44). También se nota un nuevo giro hacia la acción en las obras filosóficas que escribe entre el asesinato de César y su reincorporación a la vida política. En *De divinatione* distingue entre religión y superstición; en *De fato* defiende la libertad frente al impulso ciego del hado; en *De officiis*, dedicado a su hijo Marco, ofrece una instrucción práctica sobre el deber —fundamentalmente siguiendo a Panecio— al mismo tiempo que una justificación de su propia conducta. Para su *Laelius* también la amistad existe sólo cuando se basa en la *virtus*.

Las diversas y amplias obras filosóficas de los años 45 al 43 forman por su contenido (no sabemos si a sabiendas del autor) una serie de tratados que guardan conexión entre sí. Los *Academici libri* son una exposición de la doctrina escéptica sobre el conocimiento que enseñaba la Academia media. Los retocó muchas veces. La primera redacción constaba de dos libros, que llevaban respectivamente por título el nombre de su personaje principal, *Catulus* y *Lucullus*; sólo se ha conservado el último. De una adaptación posterior en cuatro libros ("*Academica posteriora*"), en la que Cicerón introduce como locutor a su amigo Varrón, conservamos aún el comienzo del primero y algunos fragmentos. — Tratan problemas éticos las obras *De finibus* (sobre el mayor bien y el peor mal) y las *Tusculanae* (ambas dedicadas a Bruto y que constan cada una de cinco libros). *De finibus* expone las diversas posiciones de las escuelas ante este problema fundamental. Cicerón se inclina afectivamente al estoicismo y racionalmente al escepticismo académico; sólo a Epicuro lo trata injustamente. En las *Tusculanae* se tratan específicos problemas éticos de importancia: la muerte no es ningún mal (1); el sufrimiento puede tolerarse (2); las alteraciones psíquicas *(aegritudo* y *perturbatio animi)* pueden aliviarse (3-4); la virtud basta para llevar una vida feliz (5). También en esta obra simpatiza Cicerón con los estoicos, sin llegar a identificarse por completo con su opinión. En ambas obras es Cicerón el locutor principal. Es difícil el problema de las fuentes en que se inspiró. Es seguro que aprovechó en el libro II de las *Tusculanae* una carta de Panecio a Q. Elio Tuberón. — La obra en

tres libros (el último incompleto) *De natura deorum* adopta la forma de una conversación que Cicerón supone haber tenido el año 77 con el epicúreo C. Veleyo, el estoico Q. Lucilio Balbo y el académico C. Aurelio Cotta, que tuvo su importancia como orador. Veleyo expone el punto de vista epicúreo (¿según Filodemo?); Balbo, el estoico (al parecer según las enseñanzas de un filósofo contemporáneo); después de la exposición de cada uno, toma Aurelio Cotta la palabra y se opone tanto al uno como al otro. En *De divinatione* conversa Cicerón como augur con su hermano sobre la naturaleza de la adivinación: en el libro I se expone la doctrina estoica, que intenta cimentar filosóficamente el arte adivinatorio, según Posidonio, para contradecirla en el libro II conforme a una opinión de origen académico, acaso la de Clitómaco. No se corresponden plenamente tesis y antítesis; como compensación, nos presenta a un augur culto y escéptico que expone, no sin humor, las ideas que tiene de su arte. Como continuación escribió Cicerón *De fato,* cuya argumentación reproduce en último término la de Carnéades. — Los dos primeros libros del tratado *De officiis* son una reproducción abreviada, aunque enriquecida con ejemplos romanos, de la obra de Panecio sobre la buena conducta (*kathekon*); el libro I trata de lo honesto *(honestum),* el II de lo útil *(utile)* como motivación de la decisión moral; para el III, que discute el conflicto entre ambos motivos, se basa en Posidonio y en el Memorándum de un tal Atenódoro, que Cicerón había solicitado expresamente para este fin. También es posible que Cicerón le haya seguido en su famoso tratamiento de la historia de Régulo, aunque él la ha expuesto con motivos típicamente romanos. Más que ninguna otra obra de Cicerón, encontró ésta numerosos cristianos entre sus lectores: a san Ambrosio le estimuló a escribir *De officiis ministrorum.* — Los *Topica* son de carácter semirretórico y semifilosófico; los escribió el 44 en el viaje marítimo de Velia a Regio. Aquí también trató Cicerón de relacionar la filosofía y la retórica. Se discuten siete *loci communes* retóricos (en griego, *tópoi*) a la manera de la lógica estoica, probablemente siguiendo al ecléctico Antíoco. Nada tiene que ver esta obra con los *Topica* de Aristóteles.

Estas obras filosóficas se distinguen formalmente de las restantes por responder a un carácter didáctico más vigoroso. Si hasta entonces había echado mano generalmente del diálogo didáctico aristotélico —en el que siempre una persona dirige la conversación y res-

ponde ampliamente a las preguntas u objeciones de los demás—, y mediante las introducciones y transiciones mantiene, a la manera de las conversaciones marginales en Platón, el tono de una auténtica conversación, en cambio los escritos teóricos del último grupo son en parte extensas epístolas didácticas *(Orator, Topica, De officiis)* y en parte adoptan la costumbre de los académicos nuevos, quienes partiendo de su actitud escéptica, no hablaban nunca en pro de una tesis, sino siempre exclusivamente en contra de ella (*De finibus, De natura deorum, De divinatione* exponen las doctrinas epicúrea y estoica tan sólo con el objeto de refutarlas desde el punto de vista de los académicos).

Cicerón seguía considerándose en el centro de los acontecimientos y acaso se veía á sí mismo como el *princeps* por el que había clamado tan a menudo. Pero la historia había desviado su curso más allá del ámbito de su persona. Mientras se empeñaba en conseguir que el Senado aceptase la pretensión de Octavio sobre el consulado —lo que le valió la enemistad con Bruto—, aquél había entrado secretamente en tratos con Antonio y Lépido. Antonio había insistido en la proscripción del odiado enemigo, y Octavio tuvo que condescender molesto y contrariado. El 7 de diciembre del 43 cayó en manos de la banda de Antonio mientras huía. Al ser detenido, se rindió serenamente a su destino. Le cortaron la cabeza y las manos y se las trajeron a Antonio, quien las hizo exhibir en Roma en la tribuna de los oradores. Pero Octavio, siendo más tarde Augusto, diría a su nieto que Cicerón no sólo había sido un gran orador, sino un patriota (Plutarco, Cic. 49, 3).

No es éste el lugar indicado para juzgar a Cicerón como político. La figura del hombre aparece a nuestros ojos en su vida y en su obra, con sus debilidades y contradicciones. Personaje trágico sin grandeza trágica, lucha por una causa perdida, aunque sin la aureola del héroe Catón. Pero al menos Cicerón siempre supo lo que *no* quería y nunca aceptó un compromiso indigno. Exigió de su naturaleza débil y sensible más de lo que podía dar, y se identificó excesivamente

con la imagen prócer que él mismo se había forjado; por lo mismo tenía que aparecer pequeño y vanidoso ante los demás, medido según su propio rasero. Sólo en la muerte demostró la serenidad de la que en vida careció frecuentemente.

El orador y el escritor son tan inseparables en Cicerón como lo son en sus obras la filosofía y la retórica y como su obra literaria y el contexto de su vida.

Prescindiendo del arte de la oratoria, sus discursos —57 conservados y se sabe de la existencia de otros 30— tienen todavía vigencia, ante todo por su nivel espiritual y humano. Por lo que podemos juzgar, Cicerón se eleva por esto sobre la no despreciable elocuencia de sus contemporáneos de la misma manera que su estilo maduro supera el de los asiánicos y aticistas. La amargura (y el mal gusto) de las invectivas era entonces habitual, y el elogio de sí mismo —desmesurado, aunque no falto de fundamento— se comprende teniendo en cuenta su carácter y su vida. Y si la verdad resulta con frecuencia demasiado recortada, no olvidemos que el abogado, como el político, pertenece a un partido y actúa en consecuencia.

El estilo oratorio de Cicerón evolucionó mucho. Las piezas más antiguas son más acentuadamente asiánicas: el discurso *pro Roscio comoedo* encaja perfectamente en el tono del *Hortensius* (F. Klingner, SB München 1953, 4); todavía no es Cicerón el purista, tal como le presentan los discursos de su mejor época (la transcurrida entre la pretura y la guerra civil). Más tarde, en las *orationes Caesarianae* y en las *Philippicae*, su uso del idioma se torna más tolerante. Claro es que muchos de sus discursos no los pronunció tal como los tenemos ahora.

Entre los comentarios el más notable es el de ASCONIUS PEDIANUS (hacia el 54-57 d. de C.) sobre cinco discursos, de los que se han perdido dos (cfr. pág. 26). La tradición le asigna otro comentario a las *Verrinas* ("Pseudo-Asconio"); los *Scholia Bobbiensia*, conservados como palimpsesto, tienen una orientación retórica más marcada.

Los discursos de Cicerón están sembrados de pensamientos filosóficos. Formulados convencionalmente, según se ofrecía la ocasión, son no obstante algo más que meros lugares comunes. Es evidente que Cicerón no es un verdadero filósofo que lanza o elabora problemas de filosofía, ni siquiera en sus escritos teóricos. Pero sí demuestra un serio interés filosófico, sobre todo en cuestiones relativas a la filosofía práctica. Es significativo que comience a filosofar sobre

el Estado y el orador como estadista. Ya sólo por esto no podía ser Cicerón un epicúreo; le parecería una traición a su *humanitas* la "torre de marfil" (la consigna de Epicuro, *láthe biósas*: "vive tranquilo"). Sin embargo, el dogmatismo estoico le resultaba tan ajeno como el epicúreo. Se adhirió siempre a la crítica del conocimiento de la nueva academia y a su reserva en formular juicios, como aconsejaban Carnéades y Clitómaco. Lo aprendió de Filón y lo mantuvo contra hombres como Posidonio o Antíoco. Filón también enseñaba a sus discípulos el *in utramque partem disserere*, cosa que el orador Cicerón se asimiló a gusto y profundamente. El elemento positivo de esta escuela escéptica fue la doctrina de lo *probabile*: de lo que se puede deducir como razonable y sensato, aunque no sea rigurosamente cierto. Así se le abría la puerta a Cicerón para adherirse sin compromiso al estoico moderado Panecio en las cuestiones de la vida práctica (pág. 99).

Como escritor filosófico, Cicerón no fue ni mero traductor (vid. excepciones en págs. 134 s.) ni divulgador. Él mismo ha comparado acertadamente sus *Philosophica* con las adaptaciones de la poesía romana respecto a los dramas griegos (Fin. 1, 4 s.). Si no se metió a fondo en las últimas filigranas de la deducción y la controversia filosóficas, ni se atuvo siempre a las mejores y más serias fuentes; si su exposición no está libre de malentendidos y descuidos (dos obras tan amplias como las Tusculanas y *De finibus* las escribió en poco más de un año), sin embargo, dio una forma perfecta a temas áridos; por un lado convirtió el latín en un instrumento de exposición abstracta, mientras por otro en los múltiples ejemplos históricos, en episodios y anécdotas, creó un estilo narrativo tal que resiste con dignidad la comparación con las *narrationes* de sus discursos.

La obra de Cicerón, en su conjunto, está impregnada de aquel espíritu de *humanitas* que hemos encontrado en primer lugar en el círculo escipiónico y del que él llegó a ser el testigo e intérprete más eximio. Apenas sabemos contemplarla más que con los ojos de Cicerón. De su obra pasó, directa o indirectamente, a la conciencia cristiana de la Edad Media y a la Edad Moderna. Tal es, en su conjunto, la influencia más poderosa quizá que ha ejercido Cicerón; sólo puede compararse con la de Virgilio.

Ya su propia época vio a Cicerón como maestro en el arte de la palabra. Un siglo después se transformaba en el clásico de la

prosa latina. La célebre descripción que Quintiliano traza del orador culmina en la frase de que el gusto por Cicerón da la medida del progreso de quien se prepara para la oratoria *(ille se profecisse sciat cui Cicero valde placebit*: 10, 1, 104-13). El palimpsesto *De re publica* y fragmentos manuscritos de muchos discursos dan testimonio de los estudios que la Antigüedad tardía hizo sobre Cicerón. En general la transmisión del texto no se retrotrae más allá del siglo IX (pág. 17). Mientras que la época carolingia mostró gran interés por Cicerón, la baja Edad Media lo relega un poco a la penumbra. En cambio el Renacimiento lo veneró exageradamente. Y a su vez la crítica decimonónica, sobre todo la alemana, fue demasiado lejos en el sentido opuesto. Sólo después se ha abierto paso una postura que tiene en cuenta tanto las limitaciones históricas como la grandeza imperecedera de su obra.

BIBLIOGRAFÍA: Toda selección es arbitraria. Estimulante como primera introducción: L. Laurand, *Cicéron est intéressant,* [2]1931. — Tratados generales: RE 7 A 1, 827 ss. (falta el tratar expresamente de los discursos como obra literaria; es en especial notable M. Gelzer, *Cicero als Politiker*). — E. Ciaceri, *Cicerone e i suoi tempi,* 2 vols., 1926, 1930. — W. Kroll, *Die Kultur der ciceronianischen Zeit,* 2 vols., 1933. — L. Laurand, *Cicéron, Vie et Oeuvres,* 2 vols., 1933-34. — O. Seel, *Cicero,* 1953. — K. Büchner, *Cicero,* 1962 (Studien zur röm. Lit. 2). — Sobre aspectos particulares: L. Laurand, *Étude sur le style des discours de Cicéron,* 3 vols., [2]1925-1927. — H. A. K. Hunt, *The Humanism of Cicero,* 1954. — H. Fuchs, *Ciceros Hingabe an die Philosophie:* Mus. Helv. 16 (1959), 1-29 (con la colección de las citas). — P. Boyancé, *Études sur le Songe de Scipion,* 1936. — H. Harder, *Somnium Scipionis: Kl. Schriften* (1960), 354 ss. — Pervivencia: Th. Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte,* [3]1912. — E. K. Rand, *Cicero in the courtroom of Thomas Aquinas,* 1945. — C. Becker, *Cicero:* RAC 3 (1957), 86-127.

1 a. LA PROSA EN EL MUNDO CIRCUNDANTE DE CICERÓN

M. TULLIUS TIRO, que sobrevivió muchos años a su patrocinador, editó los discursos y cartas de Cicerón y escribió su biografía. Con su nombre y el de Séneca se transmitió un sistema de escritura abre-

viada, las *Notae Tironianae*. Ciertamente que Tirón no lo inventó, pero debió desempeñar un papel en su confección. Lo conocemos por manuscritos a partir del siglo VIII; se estudiaron y aplicaron en la práctica en las escuelas carolingias.

El estilo de la prosa de aquel tiempo se conoce sobre todo por los corresponsales de Cicerón. En un extremo están los aticistas M. BRUTUS y ASINIUS POLLIO (pág. 184); en el otro, los estilistas del tipo de Cicerón, como M. CAELIUS RUFUS, que también fue su discípulo como orador, o L. MUNATIUS PLANCUS; por el contrario, el fragmento de un discurso de T. Planco contra Hortensio, citado por Asconio en su comentario a *Pro Milone,* demuestra el escaso ciceronianismo de su hermano.

Por desgracia no se ha conservado casi nada de los numerosos oradores contemporáneos de Cicerón (cfr. Bardon, *Litt. lat. inconnue,* 1, 211 ss.). Sobre el más célebre, el asianista Q. HORTENSIUS HORTALUS, tenemos que atenernos casi del todo a lo que nos dice Cicerón (Brut. 301 ss., 317 ss.). Desde que a los 19 años habló en el año 95 ante los cónsules Craso y Escévola, se convirtió en el orador de más éxito y más admirado, hasta que Cicerón lo relegó en parte a segundo plano. Unas veces como partes opuestas en un proceso (*in Verrem, De lege Manilia*), otras como compañeros (v. gr., en la defensa de Milón), ambos se entendían bien entre sí. Cicerón admiraba en Hortensio sobre todo su prodigiosa memoria. Desde que fue cónsul (69) se abandonó algo Hortensio; pero los discursos consulares de Cicerón le estimularon a realizar renovados esfuerzos; sólo que el estilo asiánico, que seguía manteniendo, no le sentaba al hombre de edad tan bien como en su juventud. — Su hija Hortensia suscitó la admiración al hablar con éxito ante el triunvirato en el año 42 contra el proyecto de éste de imponer pesadas contribuciones sobre los bienes de las mujeres. Su discurso se leía aún en tiempo de los Flavios; Apiano da un resumen de ello (Bell. civ. 4, 32 s.). — Q. LICINIUS CALVUS fue un orador más eficaz, aunque menos artista, del que nos ocuparemos aún como poeta. — M. CATO (95-46), aunque estoico, no fue despreciable orador, e impresionaba ante todo por su poder de persuasión (cfr. la significativa carta a Cicerón en Cilicia, Epíst. 15, 5). Hasta el tiempo de Plutarco (Cato min. 23) debió conservarse su discurso en el proceso de los catilinarios, pero no el modelo compuesto más tarde por Salustio. Sobre César como orador, véase páginas 148 s.

2. M. TERENTIUS VARRO

Junto a Cicerón, con quien estuvo bastante relacionado, aunque no fuese muy íntimamente, es el reatino Varrón (116-27) el autor más polifacético de su tiempo. Si como orador (asiánico) no sobresalió y como autor filosófico y de *Saturae* fue peculiar y tuvo alguna influencia, es sobre todo notable como hombre erudito, dotado de interés universal (cfr. Cic. Ac. 2, 1, 9). Aunque discípulo de Antíoco de Ascalón, recibió fuerte influjo de Posidonio y se inclinó un tanto a la mística pitagórica, entonces de moda. Tuvo que capitular en España el año 49 como legado de Pompeyo en la guerra civil. César lo nombró director de una proyectada biblioteca pública. Se libró de la proscripción de Antonio (43) gracias a la intervención de un amigo.

Los escritos varronianos, más de 600 libros, se estudiaron intensamente hasta las postrimerías de la Antigüedad y los aprovecharon los compiladores, razón por la que las obras originales se han ido perdiendo; pero se conservan en gran parte los frutos de la investigación de Varrón.

Mencionaremos tan sólo algunas de sus obras: *Antiquitates* en 41 libros (25 *libri rerum humanarum*, 16 *rerum divinarum*), historia de la Antigüedad romana, que en buena parte conocemos a través de "La ciudad de Dios" de San Agustín. La obra *Res divinae*, dedicada a César como Pontífice Máximo y probablemente publicada el 47, es una fuente importante, aunque indirecta, para el estudio de la religión romana. — En conexión con las *Antiquitates* surgieron pequeñas obras, v. gr. *De vita populi Romani* (historia cultural) y *De gente populi Romani*, tentativa de incorporar a Roma dentro de la tradición mítica de los griegos. Probablemente se basa en Varrón la cronología que establece la fundación de Roma en el 753 (la "era varrónica"); Ático adoptó esta fecha que se generalizó por completo. — Las *Hebdomades* o *Imagines* (terminadas hacia el 39) formaban un conjunto de 700 semblanzas de ilustres personalidades (reyes griegos y romanos, generales, estadistas, poetas, etc.; cfr. Cor-

nelio Nepote, pág. 153), acompañadas de textos en prosa y en dísticos, a la manera de los *tituli* y *elogia*. Formaban 100 grupos, cada uno de 7 semblanzas y cada grupo ordenado en forma de herradura como un "Cercle" en una exedra. Sobre las investigaciones histórico-literarias de Varrón, cfr. págs. 23 y 44. — Los *Disciplinarum libri IX* entran en la tradición de aquella formación enciclopédica que desde los comienzos más primitivos se había desarrollado en el helenismo y a la que ya Catón había intentado incorporarse con su escrito *ad filium*. Varrón trató de gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, astronomía *(astrologia)*, música, medicina, arquitectura. Las siete primeras constituyen las especialidades que en general se incluyen en la formación del hombre libre (*artes liberales*), y que la Antigüedad transmitió al Medievo como programa escolar. Esta obra debió escribirla Varrón en sus últimos años. — La *De lingua Latina* se conserva al menos en parte (son 25 libros, de los cuales poseemos, aunque con lagunas, del 5 al 10). Los libros 5-25 estaban dedicados a Cicerón, o sea que fueron escritos antes de fines del 43. El tratamiento del tema sigue la línea de la gramática estoicista de Crates y Estilón. En la cuestión de la *declinatio* (L. 8-10), Varrón se pone de parte de los analogistas alejandrinos, frente a los anomalistas estoico-pergaménicos: principio lógico contra la práctica del lenguaje usual. A semejanza de Cicerón en sus obras "académicas", arranca Varrón de la exposición de las doctrinas opuestas, para después refutarlas. *De lingua Latina* es inestimable para nuestro conocimiento —tanto de términos como de cosas— de la antigua Roma[9]. — Son literarios en sentido estricto los *Logistorici*, las *Saturae Menippeae* y los 3 libros sobre agricultura (*rerum rusticarum*). Los 76 *Logistorici* eran pequeños tratados filosóficos sobre temas especiales con ejemplos tomados de la historia y, por cierto, puestos en boca de alguna personalidad "competente" al respecto, a la manera como Cicerón hace hablar al provecto censor Catón sobre la edad, y sobre la amistad a Lelio, célebre por la que le unió a Escipión. Los *Logi-*

---

9 Entre los demás gramáticos de la epoca se destaca L. ATEIUS PRAETEXTATUS, que se llamaba a sí mismo filólogo; entre otros autores, proporcionó material a Salustio y Polión para sus obras históricas y al segundo de ellos le aconsejó en cuestiones de estilo. Junto a él se nombra a SANTRA como glosógrafo (*De antiquitate verborum*) y como historiador literario.

storici tenían también doble título, como las obras de Cicerón, *Cato maior de senectute*, o *Laelius de amicitia*, v. gr.: *Atticus de numeris, Metellus de valetudine, Sisenna de historia, Pius* (es decir, Q. Caecilius Metellus Pius, que trató de mediar entre César y Pompeyo el año 48) *de pace*. El Logistoricus sobre la paz resuena todavía en Agustín. — Las 150 *Saturae Menippeae* se escribieron probablemente en su mayoría entre el 81 y el 67. Por entonces Meleagro de Gádara había revitalizado aquella forma satírica que su paisano el cínico Menipo (hacia el 280) había convertido en forma artística. Es típica de este género la mezcla de prosa y verso y la asociación de lo realístico-mimético con el elemento moralizador. Es también cínico el que la "predicación" sea de una comicidad burda o se valga de medios expresivos estrafalarios. Se echa de ver la amplitud de la influencia helénica sobre Varrón en este punto por la cantidad de títulos griegos y greco-latinos; es corriente la duplicidad de títulos, pero de distinto género que en los *Logistorici*. También se encuentran refranes, por ejemplo, *Nescis quid vesper serus vehat* ("no debe alabarse el día antes de la noche"), sátira que conocemos exactamente por Gelio (13, 11): Varrón brinda consejos para los banquetes, v. gr., sobre el número y clase de invitados, la forma en que se ha de conversar en la mesa y los postres. Los fragmentos de las *Saturae* son copiosos; los conocemos en su mayoría por Nonio; pero no basta para llevar a cabo su reconstrucción. Reconocemos todavía la sátira sobre la disputa entre las escuelas filosóficas, la burla sobre los cultos extranjeros en Roma, la parodia de los mitos y, sobre todo, el contraste entre "antaño" y "ahora", que desempeñó también en las obras histórico-culturales de Varrón un gran papel. Ahí tenemos, v. gr., una sátira sobre el lujo gastronómico; en *Sexagesis* se convierte este contraste en tema. Es la adaptación de un motivo muy difundido (Epiménides, Los siete durmientes, El monje de Heisterbach, Rip van Winkle): un romano cae a sus diez años en un sueño profundo, del que despierta 50 años después. El sexagenario ya no logra orientarse en Roma: todo es tan distinto de los buenos tiempos de antes. Finalmente arrojan desde un puente del Tíber al agua al importuno predicador *more maiorum* (interpretando con poca amabilidad el *sexagenarios de ponte*). Aquí, como en otras sátiras, se ha introducido el autor mismo. Estilísticamente Varrón se inspira en la sátira primitiva, en especial la de Lucilio, pero también en las castizas formas dramáticas, como el mimo. Como Lucilio, mezcla sin reparo el griego

con el latín (que esto era usual en el lenguaje ordinario lo demuestran las cartas de Cicerón). Por su riqueza métrica sobrepasa a Menipo, lo cual era fruto de sus estudios sobre la métrica. En contraste con Menipo, la norma de su crítica no es tanto la "naturaleza" cínica cuanto la "costumbre" romana. No sin razón le hace decir Cicerón (Ac. 2, 1, 8) que ha imitado a Menipo, pero que no lo ha traducido. Las "Sátiras menipeas" encontraron imitadores en la *Apocolocyntosis* de Séneca y en la novela de Petronio; más tarde se adoptó el género también para la literatura seria (Marciano Capela, Boecio). — Ya casi octogenario escribió Varrón sus tres libros *rerum rusticarum*. Aunque poco autónoma por su contenido (I: Agricultura; II: Ganadería; III: Cría de aves y peces), esta obra, conservada casi íntegra, posee cierto encanto por su hábil manejo del diálogo, por el ingenio arcaizante y por el lenguaje a menudo ligeramente anticuado. Es inequívoco el afecto por los tiempos antiguos también en esta obra.

En grado aún mayor que Cicerón, el longevo Varrón tiende un puente entre dos épocas —desde Lucilio y Accio hasta el surgimiento de Virgilio y Horacio—, sólo que a diferencia de Cicerón no ocupa el centro de los movimientos espirituales. Su inclinación por el pitagorismo —llegó al punto de querer ser enterrado de acuerdo con el rito pitagórico (Plin. Nat. 35, 160)— no alcanzó por cierto el extremo del amigo suyo y de Cicerón, P. NIGIDIUS FIGULUS, que no sólo escribió sobre adivinación y astrología *(Sphaera Graecanica* y *barbarica)*, sino que asimismo practicaba el ocultismo y la adivinación; en Varrón, junto a una debilidad que sentía, por ejemplo, por el simbolismo pitagórico de las cifras, encontramos el racionalismo del científico. También él apoyaba la "doble verdad" de los estoicos: una para los cultos y la otra para todo el mundo. Como erudito asimiló en toda su extensión —aunque no en toda su profundidad— la cultura griega y aplicó el método de la investigación griega a objetos que poseían para el romano un sentido práctico o al menos sentimental. Pero demasiadas veces se queda atascado en el material, y ni siquiera sus pedantes clasificaciones nos pueden hacer olvidar

la carencia de una metodología auténtica. Pero en cambio acumuló un tesoro de conocimientos y lo enriqueció gracias a la propia investigación anticuaria e histórico-literaria, del que ya se nutrieron Verrio Flaco y después de él varios siglos, y creó para Occidente un programa de cultura general, que en cierto sentido no ha perdido aún su vigencia.

BIBLIOGRAFÍA: H. Dahlmann, RE Suppl. 6 (1935), 1172 ss. — J. Collart, *Varron grammarien latin*, 1954. — H. Dahlmann-R. Heisterhagen, *Varronische Studien 1: Zu den Logistorici*, 1957. — H. Dahlmann-W. Speyer, *Varronische Studien 2*, 1959. — H. Dahlmann, *Studien zu Varro "De poetis"*, 1963.

3. HISTORIOGRAFÍA Y BIOGRAFÍA

Entre los historiadores sobresale C. IULIUS CAESAR (100-44) no sólo por su poderosa personalidad, sino también por el carácter único en su género de su obra histórica. Narrar la vida de César equivale a escribir la historia de su tiempo; aquí sólo nos corresponde ocuparnos del escritor, que, sin embargo, no puede separarse del político. Sus prendas naturales, su vasta formación y las convenciones de la sociedad a que pertenecía condujeron a César desde su primera juventud a la literatura (Suet. en Iul. 56 menciona *Laudes Herculis* y una tragedia, *Oedipus)*; aun en épocas posteriores, de actividad más intensa, halló siempre tiempo para las letras; así escribió en la época de su paso de los Alpes el año 54 los dos libros dirigidos a Cicerón, *De analogia* (una defensa de su purismo lingüístico), y el 46, de camino hacia España, el poema *Iter* (evidentemente a imitación de Lucilio); su característica terenciana (págs. 76 s.) fue quizá extemporánea. Los dos libros *Anticatones* (contra los dos elogios de Cicerón y Bruto) corresponden a la literatura panfletística de la época

de crisis. Según la opinión de Quintiliano (10, 1, 114), fue como orador casi igual a Cicerón; el propio Cicerón (Brut. 252, 261 s.) celebra no sólo la pureza y elegancia del lenguaje de César, sino también la gran impresión de su declamación y presentación. Los fragmentos conservados de sus discursos sugieren un estilo completamente distinto del ciceroniano. Sin llegar al extremo, se aproxima mucho más al aticismo. Junto a sus discursos, la Antigüedad conoció colecciones de sus cartas; tan sólo se conservan unas pocas que Cicerón adjuntó eventualmente a las suyas dirigidas a Ático.

César no tomó completamente en serio su actividad literaria en cuanto tal; fue para él en parte una distracción en las horas de ocio y en parte un instrumento de su política. A esta luz debemos considerar la obra que le ha valido un puesto en la literatura universal: se vieron condicionados por la idea de la "propaganda" en sentido moderno sus *Commentarii rerum gestarum,* los 7 libros *De bello Gallico* y los 3 *De bello civili.* Sólo en grado menor puede considerarse "propaganda" en el sentido moderno. Naturalmente se proponía causar impresión con la exposición de sus victorias en las Galias; por supuesto que se propone interpretar su política de conquistas, emprendidas sin que en rigor se le encargasen, y cuyo alcance histórico no se opone en nada a la intención de establecer una base de poder personal, como medidas de seguridad necesarias; pero el círculo de lectores se limitaba a los de su clase. Los libros sobre la guerra civil se dirigían quizá a un público más amplio; pretenden ser indudablemente una justificación de su conducta, inculpando al Senado y a Pompeyo como responsables del conflicto. Pero ambas "guerras" son ante todo autotestimonios del político, que quería fijar su propia versión de los acontecimientos. A esta intención corresponde la exposición, que es notablemente fáctica (lo cual no significa por sí mismo que fuera objetiva); no es una "historia", sino una "memoria oficial" (claro es

que los modernos "libros azules" y "libros blancos" de los gobiernos actuales no son un paralelo exacto). De aquí la ausencia de cláusulas concatenadas que evidentemente César tenía en cuenta en sus discursos. El historiador ha de contar con el carácter singular de estos libros. Es indudable que César "elabora" los hechos de una manera refinada; y hasta se ha dicho no del todo equivocadamente que los disfraza. Con todo es muy raro comprobar la falta real de verdad (por ejemplo la afirmación de que César encontró abierto en Roma el erario público, Civ. 1, 14, 1), y tampoco se debe aceptar sin pruebas la idea de que desfigure los hechos o las circunstancias en que sucedieron.

Naturalmente que las fuentes primarias de los *Commentarii* son los informes de los oficiales de César y sus propios diarios de campaña; en el caso del *Bellum Gallicum* hay que añadir los informes oficiales de César al Senado, imitación romana de los informes de los generales helenísticos dirigidos a su soberano. Los dos cortos escritos de César que encontramos en Cicerón, Epíst. 9, 13 y 14 nos permiten imaginar cómo debía ser el material no elaborado. También se aproximan al estilo de tales informes el *Bellum Africum* y el *Bellum Hispaniense,* documentos pertenecientes al Corpus cesáreo. Los *Commentarii* de César publicados tienen su inmediato precedente literario en las memorias de Escauro, Rutilio Rufo, Lutacio Catulo y Sila, que esencialmente también trataban de justificar su propia política (o, en el caso de Catulo, una empresa militar). Pero mientras dichas memorias poseían un manifiesto tono literario, César da a sus *Commentarii* el carácter de *Hypomnemata,* esbozos o documentación para una obra literaria de historia, como hizo, v. gr., Cicerón al ofrecer a Posidonio un determinado memorándum sobre su consulado. Claro es que para César era esto una ficción literaria. Sus *Commentarii* demuestran por doquier un arte de escribir esmerado y magistral. En todo caso presenta el libro I de la Guerra de las Galias la forma de un verdadero "diario"; las dos campañas del 58, la de los helvéticos y la de Ariovisto, figuran la una junto a la otra como si nada tuviesen que ver entre sí. En cambio describe César en el libro VII la sublevación y aniquilación de Vercingétorix casi como una escena dramática de la historia, aunque sin hacer saltar el marco

elegido para su estilo narrativo. Tampoco falta el recurso artístico de los discursos directos, doblemente eficaces a causa de su moderado empleo. Vercingétorix es el único galo a quien César presenta como personaje vivo, aunque no sea más que para dar realce a su propia grandeza. Constituyen también un elemento del arte de narrar histórico las digresiones geográficas, etnográficas y técnicas (construcción del puente sobre el Rhin, los suevos, Bretaña, costumbres de los galos y germanos), ya se trate de composiciones redactadas por otros, aunque bajo la supervisión de César, o de aportaciones personales (lo que no excluye el aprovechamiento parcial de fuentes literarias). No es fácil pronunciarse sobre el alcance de las segundas intenciones de César en todo esto; es indudable que tenía interés por tales cosas y pudo suponerlo en sus lectores.

El estilo de César es único en su género. Impregna sus obras, en especial el *Bellum Gallicum*, el principio de la analogía purística (*tamquam scopulum ita fugias inauditum atque insolens verbum*, según cita Gelio 1, 10, 4, tomándolo de *De analogia*) de que César se servía en sus discursos con cierta libertad, y ello con la más rigurosa consecuencia y en todos sus aspectos: vocabulario, forma verbal, fraseología, construcción. El *Bellum civile* no es estilísticamente tan estricto. Es posible que esto haya sido consciente, pues César lo escribió con prisas y debió adaptar a veces imperfectamente los informes de sus oficiales. Los *Commentarii* no sólo se caracterizan por su lenguaje sino por su claridad gráfica dentro de la densidad de su exposición. Esto se manifiesta sobre todo en la descripción del paisaje: no hay nada pintoresco, todo es estructural a los ojos del estratega. Quien haya leído en la escuela el primer libro de la Guerra de las Galias y luego vaya a Besançon, se encontrará ante algo conocido: la descripción que hace César de Vesontio (1, 38); para hacerse cargo perfectamente del arte de César y de sus dotes, no sólo expositivas, sino visuales, véase en contraste la descripción que hace del mismo sitio Jonas de Bobbio (del siglo VII) en la *Vita s. Columbani* (1, 20).

Lo más llamativo del estilo de los *Commentarii* es que César se refiere siempre a sí mismo en tercera persona. Esto no es propio de la forma del *Commentarius*. El relato gana con ello claridad y distanciamiento, despertando una impresión de objetividad que no se conseguiría de ninguna otra forma. Esto no tiene mucho que ver con el hecho de que César hable también eventualmente de sí en primera

persona (la referencia más notable es la frase que comenta la batalla de Farsalia, Suet. Iul. 30, 4).

No es posible decidir con seguridad si los *Commentarii de bello Gallico* se compusieron por partes, año tras año, en la relativa paz invernal de la Galia Cisalpina (Barwick) o de una vez, después de terminada toda la guerra (Klotz, Norden); recientemente ha propuesto Adcock una solución de compromiso: los *Commentarii* se irían redactando año tras año, pero se editarían como obra unitaria el 51/50, al solicitar de nuevo César el consulado. Los libros *De bello civili* debió escribirlos entre el 49 (48) y el 44, pero tampoco aquí se aducen aún pruebas convincentes sobre la fecha de su publicación.

El Corpus Caesarianum. — El libro VIII de la obra *De bello Gallico* llena la laguna existente entre *Bellum Gallicum* (I-VII, es decir, 58-52) y *Bellum civile* (49-48). Su autor es A. HIRTIUS, suboficial mayor de César, que indudablemente había participado en la preparación de los *Commentarii* y se había asimilado en gran parte el estilo de su general. No cabe determinar la fecha en que se escribió. El prólogo sólo pudo redactarse después de la muerte de César. El propio Hircio cayó ante Módena, siendo cónsul, el año 43. Quizá sea él también el autor de la obra anónima *Bellum Alexandrinum*, que se incorpora a continuación del tercer libro del *Bellum civile* de César. La continuación de los relatos bélicos *(Bellum Africum* e *Hispaniense)* es obra de oficiales, incapaces de pretensiones estilísticas. Si del autor del primero *(Bellum Africum)* cabe decir en todo caso que fue un estratega inteligentemente observador, no es posible afirmar lo mismo del segundo *(Bellum Hispaniense)*. Como ejemplos del *sermo castrensis* son ambas obras interesantes para el filólogo. — Acaso se encontraron estas *Bella* como obras póstumas de Hircio. Se unieron al *Bellum civile* y así han llegado a nosotros en una de las dos vías de transmisión en copias manuscritas de los tiempos carolingios y postcarolingios.

BIBLIOGRAFÍA: Napoleón III, *Histoire de Jules César*, 2 vols., 1865-1866; continuada por Stoffel, *Histoire de Jules César, Guerre civile*, 2 vols., 1887. — M. Gelzer, *Caesar, der Politiker und Staatsmann*, 1921. — F. Beckmann, *Geographie und Ethnographie in Caesars Bellum Gallicum*, 1930. — H. Oppermann, *Caesar, der Schriftsteller und sein Werk*, 1933. — K. Barwick, *Caesars Commentarii und das Corpus Caesarianum*, 1938; *Caesars Bellum ciuile*, 1951. — F. E. Adcock, *Caesar as a Man of Letters*, 1956.

Un amigo de Cicerón, CORNELIUS NEPOS (hacia el 99-24), originario de la Alta Italia, fue también autor de estudios de historia. Catulo, que le dedicó sus poesías, alude (1, 5 s.) a su *Chronica*, cuya existencia testifican asimismo Gelio y autores posteriores. Se trataba probablemente de una obra redactada a modo de crónica, en la que se describían también acontecimientos griegos junto a la historia romana. Parece que trató de los mitos a la manera de Evémero, como si fueran la historia primitiva. Nepote es más conocido como biógrafo, aunque no es él el primero en aclimatar en Roma este género literario. Entre otras biografías escribió la de Catón el Viejo y Cicerón. Su obra principal, *De viris illustribus* (que constaba al menos de 16 libros), contenía breves biografías de romanos y griegos, reunidas en grupos, como hiciera Varrón en sus *Imagines*. Sólo se ha conservado el libro *De excellentibus ducibus exterarum gentium* y dos biografías (la de Catón, resumen de la obra más amplia, y la de Ático) pertenecientes al libro *De historicis Latinis*. Como historiador, Nepote no sólo no es autónomo (pues se alimenta casi exclusivamente de una literatura derivada, es decir, de los escritos helenísticos sobre "grandes hombres"), sino que es un estilista mediocre y un pensador más mediocre aún; ya Plinio (Nat. 5, 4) lo juzgaba así. Debe representar al hombre culto medio de su tiempo.

La biografía más detallada y más viva de Nepote fue la dedicada a su amigo —y de Cicerón— T. POMPONIUS ATTICUS (109-32). Banquero y "editor" de gran estilo, era también un hombre de notable cultura, con preocupaciones más amplias. Su predilección especial la constituía la historia de las familias. Su preferencia se manifestó también en su obra principal *Liber annalis* (publicado el 47), una crónica de la ciudad, que tuvo en cuenta la historia de las familias junto a la historia política e incluso la literatura. Su cronología se basa en la de Varrón.

C. SALLUSTIUS CRISPUS es un historiador en sentido pleno. Nacido el año 86 en Amiterno (región sabina), intentó también él hacer carrera política como *homo novus*. Partidario de César, fue cuestor durante el triunvirato (no se determina con exactitud la fecha) y el 52 tribuno del pueblo. Fue enemigo poderoso de Milón y Cicerón. Su vida privada, que no fue mejor (quizá tampoco peor) que la de la clase romana superior, que más tarde criticaría tan dura-

mente, sirvió de pretexto el año 50 para expulsar al partidario de César del Senado. César lo rehabilitó el 47; después de su pretura el 46, recibió el mando de la provincia de África en calidad de procónsul. Allí debió enriquecerse considerablemente; la sentencia absolutoria en la denuncia de concusión que, como de ordinario, seguía al año del cargo, tan sólo demuestra que sus influencias eran poderosas. Su casa y los famosos *horti Sallustiani* en el actual Monte Pincio pasaron luego a ser propiedad y en ocasiones residencia de los césares romanos. Salustio falleció el año 35.

Todas las obras históricas de Salustio se escribieron en el último decenio de su vida, después de la muerte de César. También él había perdido el gusto por la política, sobre todo por causa de Antonio y sus hechuras en el Senado (Iug. 4, 4). Su relato histórico es como un epílogo sobre los decenios en cuestión que había presenciado. Pero además de ello quiere interpretar la historia y hacer fructuoso su estudio. En esta finalidad de su papel de escritor, que en su sentido antiguo es "política", basa él la pretensión del historiador —al principio algo reservada (Cat. 3, 1) y luego francamente profesada (Iug. 4, 1, 4)— de estar en pie de igualdad junto al estadista activo. El historiador que emprende así su trabajo no puede escribir una historia a la manera de los Anales; andará en busca del material que les permita a él y a los demás interpretar el sentido de la historia. Salustio escribió en primer lugar dos monografías, una sobre la conspiración de Catilina y otra sobre la guerra con Yugurta. Es significativa la selección de sus temas históricos. También su última obra, *Historiae*, en la que continuó la obra de Sisena y la prolongó hasta el año 67, se asemejó a los predecesores por la estructura y la forma artística. El estado ruinoso de los restos conservados[10] no permite afirmar con seguridad que su héroe fuera Sertorio, como opinaba Schulten.

---

[10] Aparte de los discursos y cartas que, junto con las de las monografías, se han transmitido por separado, se conservan restos im-

Catilina e *Historiae* tratan de sucesos de su tiempo; pero aun *Iugurtha* no llega a ser más que un pasado reciente y describe un ambiente en el que se podía reflejar el tiempo mismo del autor.

Es discutible si Salustio publicó ya algo antes de la muerte de César. Con su nombre se nos han transmitido dos cartas políticas dirigidas a César y una invectiva contra Cicerón, la última con la respuesta del atacado. Autores de renombre se inclinan por su autenticidad (últimamente K. Büchner, *Sallust*, 1960; K. Vretska, 1961). La invectiva sería entonces del año 54; la primera carta de poco antes de estallar la guerra civil, y la segunda de después de la victoria de César en Tapso el 46. La contraargumentación decisiva es estilística: sólo un imitador de Salustio pudo haber introducido en un panfleto político su estilo histórico: E. Fraenkel, Journ. Rom. Stud. 41 (1951), 192-94; cfr. A. La Penna, Gnomon 34, 1961, 469-73. Con todo, tales escritos no carecen de valor por dicha razón; utilizan un material histórico que desapareció para nosotros.

Entre los historiadores romanos ocupa Salustio un puesto singular. En el sentido de la teoría antigua, la historiografía es para él un arte. Pero se encuentra tan lejos de la forma de escribir retórico-patética del helenismo, procedente de la escuela de Isócrates, como de la forma romántica de la leyenda alejandrina. Por otro lado, tampoco es un historiador pragmático como Polibio o su sucesor romano Sempronio Aselión. Empalma directa y conscientemente con Tucídides. Sus discursos, cartas y digresiones no son adornos, como en el helenismo, sino que sirven a la interpretación histórica, como ocurre con Tucídides. Sólo que mientras Tucídides somete el material documental, cuidadosamente espigado y críticamente contrastado, a un análisis que podríamos denominar hipocrático, Salustio penetra en su tema como dogmatizador, con una filosofía de la historia formada conjunta-

portantes de un palimpsesto en Berlín, en el Vaticano y sobre todo en Orléans (descubierto por E. Hauler en 1886); además de esto hay fragmentos en autores posteriores.

mente a partir de su vida y de sus lecturas y que ve confirmada en cada suceso. Por los hechos en sí no siente un interés inmediato y auténtico; muy frecuentemente comete errores o descuidos. Las protestas de veracidad (sólo con respecto a la historia de su tiempo) puede que sean convencionales, pero sólo raras veces se puede demostrar una falsificación a sabiendas de la historia; por su parte sólo pretende la máxima objetividad que le sea posible (*quam verissime potero*) (Cat. 4, 4; cfr. Hist. 1, 6). No sólo tiene una idea preconcebida de las fuerzas que operan en la historia, sino que escribe como quien toma partido. Donde, como a menudo en *Iugurtha,* distingue claramente entre lo que dice por convicción y aquello frente a lo que toma distancia, se trata siempre de diferencias de juicio. Acaso haya evitado intencionadamente tratar sobre asuntos del tiempo en que él intervino en política.

Por entonces era Posidonio el modelo del historiador filosófico, por lo que se comprende que se aceptase la idea de que Salustio le es deudor. Pero, en la medida de nuestro alcance, poco es lo que Salustio le debe, fuera de ciertos detalles pragmáticos. También conoce a Platón, y ve su propia separación de la política a la luz de la carta séptima de Platón; y sin embargo su filosofía política no es platónica ni platonizante. Menos aún estoica; más intensamente aún que Cicerón en su "Estado", que sin duda conocía Salustio, éste está influido por Dicearco y por su recomendación de la vida práctica. Mientras que en Cicerón marchan en parte separados el filósofo y el político, v. gr., en la idea de la *virtus* o en la valoración de la fama, para Salustio la fama es objetivo y móvil de la acción; claro es que se trata de una fama sólo conquistada por la *virtus*; pero no la *virtus* de los filósofos, sino, de nuevo en sentido de Dicearco, esa virtud de los "sabios" espontáneos, que Salustio identifica con los romanos de los tiempos antiguos, lo mismo que hace Cicerón en su *Laelius*: una habilidad y capacidad práctica,

cuya naturaleza viene determinada por la tradición y no por la especulación teórica. Esta *virtus* es la que hizo grande a Roma, de la misma manera que su descomposición arrastra la decadencia, que se produce por el orgullo, la ambición (*lubido dominandi*: Cat. 2, 2), la riqueza y la voluptuosidad. Tal es el "leitmotiv" de *Catilina* y de *Iugurtha*, tanto en los proemios como en los discursos, en sus caracterizaciones y digresiones. El contraste entre el predicador y su sermón desagradó ya a sus contemporáneos y llevó al gramático LENAEUS, liberto de Pompeyo, a escribir un amargo panfleto. Claro es que no hay cosa que el hombre más ensalce que aquello que más le falta. La ideología de Salustio se expone a una crítica mucho más seria por su primitivismo y por su carácter apriorístico; y ambas cosas se destacan como contrapuntos de Tucídides. En cuanto a los detalles, no pinta Salustio las cosas con el contraste del blanco y negro: lo mismo hace creíble la grandeza del criminal Catilina, que pone de relieve las sombras y el peligro potencial que había en la naturaleza de Mario, héroe de la plebe. Su exposición está más estratificada de lo que se adivinaría por una primera impresión, por lo cual habría que profundizar más en ella.

Su arte de narrador histórico le ha conquistado la admiración general. Todavía hoy, lo mismo que en la Antigüedad, ejerce poder sobre el lector la estructura de las monografías, que se desarrollan orgánicamente en su temática partiendo de la idea del autor; también le impresionan al lector el interés oportunamente despertado y mantenido hasta el final, las caracterizaciones convincentes a pesar de la simplicidad de sus categorías psicológicas —unas veces en forma directa (Sempronia, Cat. 25) y otras mediante la involuntaria automanifestación al hablar (Mario, Iug. 85)—, no menos que el lenguaje, impregnado de una rudeza arcaica. Es un imitador de Tucídides, pero creativamente, no sólo por las digresiones reflexivas (v. gr., Cat. 53 s.), los discursos y cartas, sino en general por el lenguaje y estilo. Tucídides está próximo al comienzo de la prosa ática y por ello produce el efecto de autor anticuado, comparado con los áticos posteriores; y Salustio escribe a sabiendas (aunque no sea exclusivamente por esta

razón) un latín arcaico, sobre todo en algunos discursos, latín que imita el de Catón el Censor y el de los antiguos historiadores, así como el estilo épico-histórico de Ennio, como corresponde a la naturaleza de las cosas. A los contemporáneos, como Asinio Polión (Suet. Gramm. 10; Gel. 10, 26), les chocó la osadía y tenebrosidad de su forma de expresarse; aun Livio criticó el estilo de Salustio (Sen. Contr. 9, 1, 14). En cambio Tácito le llama *rerum Romanarum florentissimus auctor* (Ann. 3, 30) e incluso se siente fuertemente influido por su estilo. Los arcaístas (Frontón y Gelio) le admiraron. Desde entonces no ha cesado su fama; para el Medievo fue el historiador por antonomasia.

BIBLIOGRAFÍA: O. Seel, *Sallust*, 1930. — K. Latte, *Sallust*, 1934. — V. Pöschl, *Grundwerte römischer Staatsgesinnung in Sallust*, 1940. — F. Egermann, *Die Proömien zu den Werken des Sallust*, 1932. — K. Vretska, *Studien zu Sallusts Bellum Iugurthinum*, 1955. — P. Perrochat, *Les modèles grecs de Salluste*, 1949. — E. Skard, *Sallust und seine Vorgänger: eine sprachliche Untersuchung*, 1956. — W. Steidle, *Sallusts historische Monographien: Themenwahl und Geschichtsbild*, 1958. — D. C. Earl, *The political thought of Sallust*, 1961.

4. POESÍA

El mimo literario. — Después que Macio había opuesto con sus mimiambos a la forma improvisada otra forma artística y culta, según modelo helénico, emparentada con el mimo y que, por cierto, no se escribía pensando en su representación escénica, entra ahora el mimo como comedia literaria, en calidad de heredera de sus predecesoras la paliata, la togata y la atelana, si bien aproximándose estrechamente a las formas de comedia que reemplazaba. Los autores de mimos más importantes son el caballero D. Laberio y el liberto Publilio Siro, posiblemente de Antioquía. Del primero, que trabajaba esmeradamente sus obras, conocemos muchos títulos, en los que reconocemos mucho material de la paliata *(Colax, Hecyra, Phasma)* y de la togata y atelana (*Augur, Fullo, Staminariae* "Las tejedoras", *Nuptiae, Gemelli, Compitalia, Satur-*

nalia). Publilio fue famoso como actor que gustaba de improvisar. De sus mimos sólo se citan dos títulos y algunos fragmentos. Pero las sentencias morales (*sententiae*) en que sus piezas abundaban (el moralizar es tan propio del mimo como el realismo) se coleccionaron muy pronto para editarse después.

D. LABERIUS aparece como hombre culto, cosa de esperar teniendo en cuenta su rango social. En los versos conservados se encuentran no pocas alusiones a la filosofía: los cínicos, Demócrito, la doctrina de los pitagóricos. Tampoco le faltan indirectas políticas, sobre todo referentes a César (v. gr., en su *Necyomantia)*. César se vengó al invitar el año 46 al sexagenario Laberio a tomar parte en el concurso de mimos improvisados, con ocasión de los juegos celebrados por su triunfo, para los que el favorito de César, Publilio Siro, había provocado a sus rivales. Como Laberio no podía excusarse de la invitación, esto significaba para él presentarse públicamente como "mimo" y con ello perder su rango. En el prólogo, que se ha conservado, Laberio se entrega con noble resignación a su destino. En el mimo mismo, según los pocos versos que conocemos por citas, hallamos invectivas no sólo contra su competidor (¡Laberio representaba el papel de un esclavo, Siro!), sino contra el mismo dictador César. Éste, como juez, dio el premio a Publilio, y a Laberio le devolvió el anillo, símbolo del orden ecuestre (Macr. Sat. 2, 7). Falleció Laberio a comienzos del 43 en Pozzuoli. Sus mimos fueron populares a pesar de las exigencias que tenía con su público; acaso se deba ello a la acción (que no nos es posible conocer), pero sobre todo a su lenguaje vivo, popular y a menudo rudo, como lo exigía este género literario.

Al morir Laberio, PUBLILIUS SYRUS se encontraba en la cima de su fama. Por desgracia nos es más difícil aún hacernos una idea de los mimos de Publilio que de los de Laberio. El único fragmento algo largo que Petronio hace citar a su Trimalquión, tomándolo de un mimo desconocido de Publilio Siro (Sat. 55: ¿ficción literaria?), se refiere a los conocidos lugares comunes contra el lujo en la comida y sobre el poder seductor del vestido en la mujer. En el siglo I d. de C. existía ya una colección de sus dichos (*Publilii Syri mimi sententiae*), que era utilizada como libro escolar (Sen. Epíst. 33, 7). Pero sólo

pertenecerá a Siro una parte de las aproximadamente 700 sentencias, la mayoría en senarios yámbicos, que se han conservado en varios textos críticos medievales; pues, como ocurrió con los *Monostichoi* de Menandro, al núcleo básico y verdadero del autor vinieron a juntársele muchos anónimos de estilo semejante.

T. LUCRETIUS CARUS aparece solitario, aunque no sin relaciones, tanto en su tiempo como en la literatura de su pueblo. Y no porque permaneciera alejado de la política, como buen epicúreo; también otros procedían así en aquel tiempo. Lucrecio posee como poeta una personalidad que no es fácil imaginarse en su contexto social. Constituía una doble osadía el proclamar en un poema la doctrina de Epicuro y para colmo su física; la idea de un poema filosófico era para el epicúreo ortodoxo un absurdo y su ejecución tendría que enfrentarse con problemas estéticos casi imposibles de resolver. (Cfr. el juicio aniquilador de Cicerón sobre el estilo de los epicúreos latinos Rabirio y Amafinio, Ac. 2, 5, 6; Tusc. 1, 6; 2, 7; 4, 6 s.). Pero el prejuicio de escuela contra la poesía no impresionaba a Lucrecio, poeta de nacimiento que sólo en su edad madura se haría epicúreo; y así, si bien asimiló la doctrina de Epicuro, no encontramos en él nada del temperamento epicúreo. Inclinado por naturaleza a la melancolía, tuvo que asegurarse una y otra vez la liberación que había hallado en Epicuro; de ahí su necesidad de comunicarla con el entusiasmo de un misionero. Su fervor le permitió ver incluso en aquel tema tan árido el germen de un poema, del que su arte hizo una obra maestra: *De rerum natura,* uno de los pocos poemas didácticos de la literatura mundial que ha ejercido influjo duradero.

Lucrecio, nacido según san Jerónimo el año 96 ó 95 —y más probablemente miembro cabal de la *gens Lucretia* que cliente de ella—, cayó, según se dice, en la demencia por un filtro amoroso y llegó a suicidarse en este estado antes de cumplir los 44 años; en los momentos de lucidez de su enfermedad mental compuso su epopeya, que Cicerón corrigió "después" (es decir, después de su muerte). Los deta-

lles de esta información merecen crédito; pero en su conjunto hay que someterla a serios reparos. En la Vida de Virgilio escrita por Donato el año 2 se dice que Virgilio vistió la *toga virilis* a la edad de 17 años (*sic*), en su cumpleaños, bajo los mismos cónsules, Pompeyo y Craso, bajo los cuales había nacido (el 70) —por tanto el 15 de octubre del 55—, y que el mismo día fallecía Lucrecio. Ahora bien, estas fechas no pueden encajarse; la fecha anterior que da san Jerónimo para el nacimiento y la de los 17 años de Virgilio llevan a fijar el año de la muerte de Lucrecio en el 53 y no en el 55. La fecha del "15 de octubre del 55", con su sincronismo artificial y lleno de contradicciones, se apoyó únicamente en la hipótesis de que Cicerón conoció tan sólo como obras póstumas en el año 54 los *poemata Lucreti*, si es que se designa con este nombre su obra *De rerum natura*; ahora bien, la carta de Cicerón del año 54 habla con elogio solamente de los *poemata* de Lucrecio en general, sin decir nada sobre si el autor entonces había muerto o no. Es poco probable que una obra como *De rerum natura* se haya producido en algunos momentos de lucidez. Con todo, Lucrecio fue, al parecer, víctima de depresiones y es posible que se haya quitado la vida en un momento de perturbación psíquica, aunque es discutible que fuera a consecuencia de un "filtro". Su poema didáctico no estaba aún terminado; al hacerse cargo Cicerón de él para publicarlo (cosa que ni san Jerónimo significa con su *emendavit* ni Cicerón dice explícitamente en el pasaje de la citada carta) se condujo con la misma piedad que Vario como editor de la *Eneida*.

Los seis libros *De rerum natura* exponen la física, la psicología y la teoría cultural de Epicuro; de la ética epicúrea sólo se trata de paso. Los libros I y II contienen las teorías sobre los átomos; el III y IV, la doctrina sobre el principio vital (*anima*) y el espíritu (*animus*); el V y VI, la doctrina sobre el mundo y sus fenómenos, tanto celestes como terrestres, incluso el origen y desarrollo de la cultura humana. En los libros I, II y V, que para muchos investigadores son los más antiguos, Lucrecio se dirige a C. Memio, entonces (57) propretor en Bitinia. Trata de ganarlo para la doctrina epicúrea, que para él mismo había representado una liberación in-

terior. La forma en que Lucrecio habla a Memio no indica una desigualdad social.

Como fuente de Lucrecio hay que señalar ante todo las obras de Epicuro, que no nos han llegado más que fragmentariamente. Como modelo literario hay que indicar en gran parte el poema *Peri physeos* del siciliano Empédocles (hacia el 450), de quien habla Lucrecio (1, 716) con reverencia. La conexión no sólo se manifiesta en la temática (v. gr., Epicuro había adoptado la doctrina sobre el conocimiento de Empédocles), sino también en la estructura, forma y aliento. En esto, Lucrecio no es un autor aislado: el amigo de Cicerón, Cn. Salustio, había compuesto *Empedoclea* y Varrón y un tal Egnacio hablan de poemas *de rerum natura*; pero tales composiciones nos son absolutamente desconocidas.

Lucrecio, según propia confesión, trata de instruir: como discípulo de Epicuro quiere librar a los hombres de la religión, es decir (para él), del miedo a los dioses y a la muerte; la liberación se logra sabiendo que todo es natural y perecedero. El camino para lograrlo conduce a través del difícil y poco atractivo estudio de la física epicúrea. Claro es que él se lo endulza a Memio con sus versos, lo mismo que el médico unta el vaso de la pócima con miel. Mas el aliento de su poema le viene de las musas. Es el primero en aventurarse por este terreno no trillado, para transformar la *ratio* de una escuela en *carmen* (1, 921 ss.). Si Salustio alimentaba la esperanza de alcanzar una fama legítima entre sus conciudadanos por su obra histórica, también Lucrecio tenía una esperanza semejante al anunciar una filosofía de la vida retirada. Al revés que los hedonistas como Aristipo, ve realizarse Epicuro, y con él Lucrecio, el principio de la felicidad ante todo en la vida sencilla, libre de pasiones y otras inquietudes del alma: en el gozo de la naturaleza, en los disfrutes razonables y moderados de los sentidos, en el estudio sobre la esencia íntima de las cosas, que termina con todo temor irracional. Quien supera la religión se convierte a los ojos de Lucrecio

en el fundador de una nueva religión, la de la razón, en un libertador, casi en un dios. Pero también palpita vivamente en este ateísta romano el romano *sensus religionis*. La descripción de las ceremonias religiosas arrebata su entusiasmo *malgré lui* y tiene que apelar casi violentamente a su razón (1, 101, tras la inmolación de Ifigenia: *tantum religio potuit suadere malorum;* 2, 644 s., tras la impresionante descripción del culto a la Magna Mater: *quae bene et eximie quamvis disposta ferantur / longe sunt tamen a vera ratione repulsa)*.

Encontramos abundantes elementos romanos ya al comienzo, cuando invoca a Venus, principio de la naturaleza concebida biológico-orgánicamente, como antepasada del pueblo romano *(Aeneadum genetrix)* y deidad protectora del linaje de Memio.

El poeta Lucrecio emplea muchos tonos, desde la sobria exposición al himno solemne. En especial los proemios de cada libro tienen un tono elevado: la oración a Venus (I), que inspiró la primavera de Botticelli, y el fervoroso elogio de Epicuro (III y V); también se eleva el tono en la larga sección sobre el desarrollo de la cultura humana con la que termina el libro V. Más directamente nos impresionan a nosotros muchas descripciones que interrumpen la exposición doctrinal: descripciones de la naturaleza en sus encantos y en sus sobresaltos; descripciones de la vida humana, tanto en sus aspectos amables como en los temibles: felicidad familiar (3, 894 ss.), pasión erótica (final del L. IV) o la gran epidemia de Atenas (6, 1138 ss., siguiendo a Tucídides). Pero aun en cosas de menos importancia y en cada detalle Lucrecio presenta viva e imaginativamente lo más abstracto. La diferencia de tonos es uno de los encantos del poema.

Estilísticamente se sitúa Lucrecio entre la poesía "antigua" y "nueva": junto a las imitaciones de Ennio, palpables por doquier, se encuentran coincidencias con la joven poesía neotérica de Cicerón, en los *Aratea*, y la descripción típicamente helenística de la procesión

de Cibeles (2, 600 ss.). Su preferencia por la construcción nominal larga, rara y a menudo compuesta da al verso lucreciano una pesadez acaso intencionada (se recuerda a Pacuvio) que se refuerza con la densa cadencia de la construcción métrica; pero en gran parte y en primera línea se debe esto, lo mismo que las voces de procedencia griega, a la naturaleza del tema. Los elementos retóricos se han introducido muy a conciencia, sobre todo la aliteración acumulada. Se ha querido reconocer una "atomización" del lenguaje en esta insistencia en el sonido de las letras lo mismo que en las etimologías de Lucrecio, basadas en la semejanza externa del sonido (las letras son los elementos, *stoicheîa,* de los vocablos). La repetición frecuente de formulaciones y de grupos de versos cortos o largos puede explicarse en parte por el carácter científico de la materia (muchos *versus iterati* son traducciones o perífrasis de frases de Epicuro: A. E. Raubitschek, A. J. P. 59, 218 ss.), en parte por el estado inacabado del poema, en parte —como quizá ocurría también en Empédocles— por la tradición épica; aunque también es posible que se haya de contar con más interpolaciones ulteriores de lo que ahora generalmente se supone. Y así W. Schmid (Philologus, 93, 1938, 338 ss.) demuestra que se ha interpolado el "proemio" del libro IV (1-25 = 1, 926 ss.) así como la repetición (4, 45-53) que J. Mewaldt reconoció (Hermes 43, 1908, 286 ss.) como *versus iterati* del pasaje 4, 26-44. Con esto se le ha asestado un duro golpe a la opinión imperante a partir de Mewaldt, según la cual Lucrecio primeramente pensó que el libro IV (lógica) siguiera inmediatamente al II (física del átomo) y que sólo más tarde colocó delante el libro III (psicología).

La obra de Lucrecio se conoció hasta las postrimerías de la Antigüedad y se estudió y copió en la época carolingia; luego, conforme avanzaba la Edad Media, se la fue olvidando del todo hasta que Poggio la volvió a descubrir. Desde entonces nos ha acompañado Lucrecio como uno de nuestros valores, combatido unas veces por ateo y otras celebrado como pensador racionalista, pero ante todo, prescindiendo de la controversia ideológica, honrado como gran poeta europeo.

BIBLIOGRAFÍA: La edición crítica y comentario de C. Lachmann (1850) es, desbordando su objetivo inmediato, un hito en la historia de la crítica textual; y para ese mismo estudio véase también

G. Müller, *Die Problematik des Lukreztextes seit Lachmann: Philologus*, 102 (1958), 247-83; 103 (1959), 53-86. — Edición crítica con traducción al alemán de H. Diels, 2 vols., 1923-1924. — Ediciones con notas aclaratorias de J. Munroe ([5]1903), C. Giussani (1896-98) y C. Bailey (3 vols., 1947, con una introducción muy detallada). — J. Mewaldt, RE 13 (1927), 1659 ss. — O. Regenbogen, *Lukrez, seine Gestalt in seinem Gedicht*, 1932. — G. della Valle, *T. Lucrezio Caro e l'Epicureismo Campano*, [2]1935. — C. Bailey, *Lucretius*, 1949. — P. Boyancé, *Lucrèce et l'épicurisme*, 1963. — K. Büchner, *Stud. z. röm. Liter.*, vol. I: Lukrez und Vorklassik, 1964. — Sobre su influencia europea (máxime en Goethe): W. Schmid, *Antike u. Abendl.* 2 (1946), 193 ss.

Los neotéricos.—Designa este término una serie de poetas que vienen a formar un grupo, ya que no una escuela. La palabra, utilizada en la Antigüedad tardía (v. gr., Serv. Aen. 6, 319), fue ya elaborada por Cicerón (*poetae novi* Orat. 161, *neoteroi* Att. 7, 2, 1). Representan una generación: su infancia o juventud coincide con la dictadura de Sila y la muerte de la mayoría de ellos ocurre entre las batallas de Farsalia y Accio (48-31). Es sintomática la procedencia de la Galia Transpadana de muchos de ellos. Como poetas se asemejan más en sus rechazos que en sus propósitos positivos. En su plan figura el abandono de Ennio, cosa que provocó la expresión irritada de Cicerón: *cantores Euphorionis*, "repetidores serviles" del alejandrino Euforión (Tusc. 3, 45). Es una recusación de la antigua poesía romana en su forma y en su espíritu. Pretenden componer como los griegos (Memio era *fastidiosus litterarum Latinarum:* Cic. Brut. 247) y, en concreto, como los alejandrinos que se elevan al rango de "clásicos" junto a los antiguos poetas y aun por encima de ellos. Es *l'art pour l'art:* en parte es el tratamiento de motivos remotos, llevado a cabo con una selecta erudición, que exige la intervención del comentarista (se desea ser un *poeta doctus*) y en parte elaboración atildada aun de las vivencias personales más insignificantes; y ambas cosas con la idea de ejecutar el más excelso arte formal, al que hay que sacrificar todo

el tiempo y el esfuerzo requerido. Así Helvio Cinna estuvo trabajando realmente nueve años su *Zmyrna*, como más tarde recomienda Horacio, y vivía aún cuando se comenzó a comentarla. Acaso el amigo de Cinna PARTHENIOS —venido de Bitinia a Roma entre el 73 y el 66— fue el introductor de una tendencia que entonces precisamente no resultó fortuita, a saber, la costumbre helenística de tomar como asunto poético la boda o la muerte de personas particulares: las composiciones se llamaban *Epithalamia*, como el 61 de Catulo, y *Epicedia*, como el desaparecido de Licinio Calvo, dedicado a su esposa Quintilia. También se cultivó con renovado entusiasmo y con técnica refinada el epigrama de Calímaco y las formas líricas que ya hemos encontrado al tratar de Lutacio Catulo y Levio. El favor de que gozan los términos y formas verbales del griego se debe a su sonido; reciben carta de ciudadanía en el alfabeto latino las letras griegas *y* y *z*; se imitan las construcciones griegas y se trata de terminar el hexámetro en el doble espondeo suave y típico de los alejandrinos. Se afina el oído para la melodía lingüística y métrica y se valoriza la esmerada selección de las palabras y su artística colocación. En contraste con los alejandrinos y los autores de la época de Augusto, su sentido estético no impide a estos poetas participar en la vida pública: Calvo y Cornificio fueron celebrados como oradores en procesos judiciales (aticistas); Cornificio y Helvio Cinna aplicaron también su actividad a la vida política como partidarios de César; Catulo, Calvo y otros escribieron poemas políticos. No todos pertenecían al mismo partido; Furio Bibáculo llegó a convertirse, de enemigo de César, en su panegirista.

Hay que considerar a P. VALERIUS CATO como jefe y "maestro" de los neotéricos. Privado de la herencia paterna en las proscripciones de Sila, se ganó la vida como *grammaticus*, pero por otro lado mantuvo su sentimiento de orgullo. Se apreciaban sus clases. Debió estimar a Lucilio —cuyas obras quizá editó—, no obstante cierta reserva en cuanto a su estilo, estima originada por su acritud y la

libertad de su crítica. Escribió una *Indignatio,* de temática personal (en verso), un epilión, *Diana* o *Dictynna,* y el poema *Lydia,* probablemente mitológico-erótico, que, sin embargo, apenas cabe identificar con la *Lydia* de *Appendix Vergiliana* (pág. 191). Scaliger trató de atribuir a Catón también la obra pseudovirgiliana *Dirae* (imprecaciones, en griego *Araí*). — C. LICINIUS CALVUS (82-47), hijo del analista Licinio Macer (pág. 112), fue aún más polifacético. Además de su *Epicedion,* dedicado a la memoria de su difunta esposa, y de un epitalamio, escribió composiciones políticas en verso contra Pompeyo, César y su favorito Tigelio; también compuso poemas eróticos y un epilión *Io,* cuyos modelos parecen haber sido Calímaco y el *Prometeo* de Esquilo. — C. HELVIUS CINNA fue amigo de Catulo (formando con él en la *cohors praetoria* de Memio el 57) y murió asesinado el 44 en un tumulto ocasionado en las honras fúnebres de César. Estuvo muy influido por Partenio, lo que se evidencia, v. gr., en la selección temática de su *Zmyrna.* El tema del incesto (amor de padre e hija) atraía probablemente por las posibilidades desacostumbradas del tratamiento psicológico. Escribió un propemptikón al joven Asinio Polión, al emprender éste su viaje a Grecia; también esta forma de poema dirigido personalmente a un individuo mereció pronto las preferencias. La única cosa que poseemos completa es un epigrama escrito a imitación de Calímaco. — Pertenece a esta generación M. FURIUS BIBACULUS, de Cremona, cuya fecha de nacimiento sitúa san Jerónimo, por cierto falsamente, en el año 102. En sus primeras composiciones atacó a César, quien, sin embargo, le perdonó (Tac. Ann. 4, 34); pero más tarde cantó sus victorias en las Galias en una epopeya, *Annales* (o *Pragmatia*) *belli Gallici,* de la que se citan algunos versos, entre los que se encuentra uno del que se mofa Horacio: *Iuppiter hibernas cana nive conspuit Alpes*: "Júpiter escupió sobre los Alpes en invierno su nieve gris" (Sat. 2, 5, 40). Escribir una epopeya analística significaba también renegar de su pasado artístico. Una prueba del arte más ligero de Furio son los versos burlones (en general bonachones) sobre Valerio Catón, a quien en el fondo respetaba (Suet. Gramm. 11). — Advirtamos aquí de nuevo que también aparece como neotérico Cicerón en sus composiciones juveniles, en los *Aratea* y, más aún, en sus primeras obras (v. gr., *Glaucos, Halcyones*); su vuelta a los antiguos, tanto en su composición poética como en su crítica literaria, se habrá debido fundamentalmente a motivos patriótico-éticos; la poesía no es para él un juego estético

(*lusus, nugae*), sino, como expresa en el discurso *pro Archia*, un servicio responsable ante la sociedad. — P. TERENTIUS VARRO recorrió el camino en sentido inverso. Se le conoció con el nombre de Atacino, por el río Atax, de su provincia natal, Provenza (82-37). Después de haber escrito el año 55 una epopeya en estilo enniano (*Bellum Sequanicum*, probablemente la guerra de César contra Ariovisto), se sintió atraído por los alejandrinos, aunque menos por Calímaco que por Arato y Apolonio. A imitación de éste escribió los *Argonautae*, que es su obra principal; podemos todavía comprobar que en ella es algo más que *interpres operis alieni* (como dice Quint. 10, 1, 87); sobre todo en la descripción de la naturaleza superó a veces el original. — Muy poco sabemos de otros poetas como C. MEMMIUS, Q. CORNIFICIUS y su hermana CORNIFICIA como para poder hacernos una idea de ellos. Además había muchos diletantes, entre los que se contaban algunos bien dotados: el versificar se había puesto de moda en la buena sociedad. — Sobre *Culex, Ciris* y otras poesías del Apéndice Virgiliano, véase págs. 190 ss.

BIBLIOGRAFÍA: L. Alfonsi, *Poetae novi*, 1945. — Bardon, *Litt. lat. inconnue* 1, 325 ss.

Tan sólo se han conservado las poesías de C. VALERIUS CATULLUS, quizá por el patriotismo local de Verona, su ciudad natal (pág. 19). Allí nació Catulo hacia el 84[11]. Su padre gozó de la amistad de César, que solía alojarse en su casa cuando iba a la provincia. El hijo estudió en Roma y allí pasó casi toda su vida, con excepción de algunas temporadas en su patria chica. Trataba la mejor sociedad; pero se sentía mucho más a gusto en el círculo de sus paisanos de la transpadana, como Cornelio Nepote y los poetas "nuevos", en especial Calvo y Cinna. Como Calvo, también Catulo atacó al triunvirato y sus secuaces. Su ojeriza se dirigió en especial contra un oficial llamado Mammurra, que había explotado el favor de César para enriquecerse en sus campañas y que además (cosa más odiosa a Catulo) le hacía la competencia

[11] San Jerónimo da como año del nacimiento de Catulo el 87, como edad 30 y como fecha de su muerte el 57; pero tales fechas se deben rebajar, ya que hay alusiones en sus poemas hasta el año 54.

entre las mujeres de su tierra. César se disgustó y Catulo tuvo que rectificar, sin duda por deseo de su padre (Suet. Iul. 73). También mantuvo contacto con Hortensio; en el carmen 49 agradece a Cicerón un favor, cuya naturaleza desconocemos, en un tono solemne que pronto produce el efecto de ironía.

Catulo demostró tan poca inclinación por los cargos oficiales como por el comercio; tenía lo suficiente como para vivir a sus anchas. Gustaba del *otium*, de la vida de sociedad, el trato de los amigos, el amor y sobre todo del arte poético, cuya técnica desarrollada se asimiló pronto y en gran medida. Sus composiciones fechables datan entre el 60 y el 55/54. Si Catulo sobresale entre los poetas de su generación es por la fuerza y la profundidad de su experiencia. Esta condición le fue personalmente fatal en su amor por Clodia, la hermana del tribuno P. Clodio Pulcro y esposa de Q. Cecilio Metelo Celer. Su belleza y cultura eran tan famosas como conocida en la ciudad su forma de vida (de que Cicerón ofrece en *pro Caelio* un cuadro verdaderamente odioso). En los poemas sobre Lesbia [12] conocemos este amor a través del apasionadísimo poeta, cuyo arte consciente no suprime lo inmediatamente vivido, sino que lo transfigura en esencia poética: su amor le hizo pasar de las experiencias dichosas a las atormentadoras hasta el rompimiento final y el amargo recuerdo melancólico. El año 57/56 hallamos a Catulo en la *cohors praetoria* de Memio en Bitinia, de donde fue a visitar la sepultura de su querido hermano en la Tróade. Quizá trató de olvidar a Clodia o de rehacer su economía o acaso pensaba ahora en la carrera política. De todos modos, el éxito no llegó, y Catulo fallecía hacia el 54, a los treinta años de edad.

La obra de Catulo se nos brinda en una colección de 116 poemas: la primera parte consta de composiciones breves con distinta

[12] Lesbia es un nombre que oculta el de Clodia y tiene el mismo valor métrico en la versificación. Esta clase de seudónimos se emplean después entre los elegíacos; Apuleyo nos da la clave en su Apol. 10.

métrica (*nugae*: "bagatelas", tan artísticas como las miniaturas musicales de Chopin); la segunda, de composiciones más largas y "eruditas"; y la última, de epigramas en dísticos elegíacos. La colección, que probablemente el mismo Catulo preparó, está dedicada a Cornelio Nepote. Se ha transmitido aparte un "priapeum", poema relativo a la lasciva deidad protectora de los jardines, Príapo. Dentro de estos grupos domina en parte el principio de variación (en la primera parte sobre todo la variación métrica), y además la tendencia de agrupar los poemas atendiendo a su contenido, aunque a veces se intercala también alguno por contraste. Como los tomos de poesías del tiempo de Augusto (Églogas de Virgilio, poetas elegíacos, Odas de Horacio), se ordenan aquí los poemas conforme a su naturaleza formal y estética y no según un orden cronológico. Naturalmente, no podemos reconstruir la "historia" del amor de Catulo hacia Clodia.

En Catulo se concentra todo cuanto caracteriza a los neotéricos: poesía erótica, experiencias amicales, descripciones de la naturaleza, pasquín político y sátira privada, epitalamios, epicedios, epiliones. Es extraordinaria la libertad de los poemas cortos, tanto de los líricos como de los epigramas; no menos personal que sus canciones a Lesbia es, por ejemplo, el malicioso dístico sobre César (c. 93) o el producto de una "inquietud creadora" después de un rato de compañía excitante con Licinio Calvo (c. 50). Catulo es también un maestro en el arte itálico del improperio en poesía; si es rico su vocabulario en las expresiones más tiernas e íntimas del amor (y a la vez en las más propias), también es inagotable en el lenguaje grosero y obsceno. El odio y el amor, de que fue víctima, fueron más fuertes que él (c. 85); sólo por el arte lograba liberarse, lo que demuestra justamente aquel incomparable epigrama.

Pero aparte de esto hay poesías de un tono sedante y transparentemente sereno, como la dedicación simbólico-parodística del barquichuelo que ha terminado ya de prestar servicio, en la que asoma incidentalmente su erudición (*phasellus*, c. 4). o el saludo al volver a encontrarse con Sirmión en el lago de Garda (c. 31); aquí situaría yo el *Ave atque vale* dedicado a su fallecido hermano (c. 101), cuya sosegada aflicción se destaca tan impresionantemente de las lamentaciones de la elegía a *Allius* (c. 68).

Las composiciones más largas señalan a Catulo como *poeta doctus*. La pequeña epopeya (c. 64) sobre la boda de Peleo y Thetis incluye dos motivos: la descripción (*ékphrasis*) del costoso tapiz con la

historia de Teseo y Ariadna (50-264) y el canto de las parcas con su estribillo repetido doce veces (323-81). Pero aquí el motivo estilístico de la descripción se transforma en una historia, vivamente narrada, que acentúa el elemento psíquico y que contrasta doblemente con el relato que le sirve de marco: la dicha y desdicha del amor, la fidelidad y la infidelidad. No es fácil señalar a punto fijo el modelo en que se inspiró. Acaso aprovechó libremente temas, motivos y técnicas alejandrinas, creando algo peculiar dentro de la línea de sus modelos. El elemento erudición no lo aplicó más que en la medida en que la moda lo imponía: no le interesaba por sí mismo. F. Klingner (SB München 1956; Röm. Geisteswelt 210 ss.) coloca este poema junto al c. 68 y lo interpreta como objetivación mitológica de su amor por Lesbia. — Tiene el carácter de un estudio su versión de la "Cabellera de Berenice", de Calímaco (c. 66), cuyo original conocemos en parte gracias al hallazgo de un papiro. (Berenice había ofrecido una trenza de su cabellera a Arsínoe en prenda del retorno feliz a sus lares de su esposo Ptolomeo Evergetes, que había partido a la guerra siria; desaparece la cabellera, pero el astrónomo cortesano la descubre como estrella en el cielo y el poeta de la corte celebra el *katasterismós)*. Con el c. 65 Catulo dedica este ensayo poético a Hortensio. — También es una adaptación de Calímaco el poema de Attis (c. 63) redactado en galiambos, poco usados y, sobre todo, difíciles para el latín, tan escaso de vocales breves. No sólo salió con gloria de este *tour de force,* sino que impresiona como poema en el que la movida descripción de la orgía oriental de la primera parte contrasta con las quejas del castrado Attis en la segunda. — Antes de esta composición van dos epitalamios (c. 61, 62); en el primero, dedicado a la boda de Manlio Torcuato con Vinia Aurunculeia, se realiza una síntesis de los fesceninos romanos con la tradición estilística griega.

La última de las grandes composiciones poéticas es la elegía a Alio (c. 68). El amigo tiene penas de amor y pide (¿en una epístola en verso?) al poeta, que se encuentra de temporada en Verona, que le ayude a reanimarse con su inspiración poética *(munera Musarum et Veneris)*. Catulo, de duelo aún por la pérdida de su hermano y de su amada y sin tener a mano los libros que necesitaría para escribir un poema erudito, va a tratar de complacer de la mejor manera posible al amigo, en cuya casa pudo él verse tan frecuentemente con su Lesbia. Recuerda aquellos días de dicha que resultaron tan cortos como los de Laodamia; ella perdió a su Protesilao ante Tro-

ya, y allí, en la Tróade, es donde quedó enterrado su hermano, de junto a cuyo sepulcro precisamente acaba él de llegar. Tal es el núcleo (*omphalos* = "ombligo" del poema). De aquí arrancan los sentimientos y se retrotraen paso a paso hasta el principio; pero al final hay una despedida, no de Alio, sino de Lesbia. La artística composición circular de la parte principal no debe hacernos desatender la fluidez de las transiciones de un tema a otro. Este poema es el precursor de la elegía erótica subjetiva, una de las más típicas creaciones nuevas de la literatura romana, por todo lo dicho así como por la asociación del amor con el motivo de la muerte, de la experiencia personal con el contrapunto mitológico, y por su tono y su acento. Se hallan gérmenes de ello en muchos epigramas de Catulo, acertadamente llamados elegías breves, sobre todo en el conmovedor epílogo sobre su experiencia amorosa, que termina en una plegaria (c. 76).

También desde el punto de vista de la forma poética, Catulo ha introducido algo nuevo en la poesía romana: la estrofa sáfica. Tradujo para Lesbia un famoso poema de Safo: *Ille mi par esse deo videtur* (c. 51), y por cierto con un final completamente personal. Con amarga intención escoge esa misma estrofa para la negativa final (c. 11). El *sobriquet* "Lesbia" y la estrofa lésbica del poema de amor no pueden menos de relacionarse entre sí; Clodia y Catulo compartieron probablemente la admiración por la gran poetisa de Lesbos. Así, pues, es algo personal lo que quizá indujo a Catulo a trasplantar a la poesía romana una novedad griega que nadie se había atrevido a cultivar: la lírica eólica. Catulo introdujo también una estrofa eólica (gliconios + ferecracio) en el himno a Diana (c. 34) y en el canto nupcial (c. 61). Pero todo quedó en eso, y Horacio sería el primero en conquistar para los romanos la canción eólica.

BIBLIOGRAFÍA: Es muy valiosa la edición comentada de W. Kroll, 1929, [3]1959 (completa la bibliografía J. Kroymann); es también importante U. v. Wilamowitz, *Hellenist. Dichtung* 2 (1924), 277 ss. — O. Weinreich, *Die Distichen des Catull*, 1926; *Catull, Liebesgedichte*, en latín y alemán, 1960 (con una valiosa introducción histórico-literaria). A. L. Wheeler, *Catullus and the tradition of ancient poetry*, 1934. J. Svennung, *Catulls Bildersprache*, 1945. — L. Ferrero, *Un' introduzione a Catullo; Interpretazione di Catullo*, ambos de 1955. — K. Quinn, *The Catullan revolution*, 1959.

PARTE SEGUNDA

LA LITERATURA DEL IMPERIO

III

LA ÉPOCA DE AUGUSTO

A. LA LITERATURA Y EL MUNDO CIRCUNDANTE

Al asesinato de César siguió una nueva ola de guerras civiles, interrumpidas por años de angustiosa tensión política. La gente comenzó a respirar cuando, tras muchas esperanzas fracasadas, la victoria de Actium (2 sept. del 31 a. de C.) dejó las manos libres al sobrino nieto e hijo adoptivo de César, C. Octavio (César Octaviano), para realizar la pacificación largo tiempo anhelada y la instauración de un orden nuevo del Estado. El precio fue elevado: la pérdida de la libertad republicana. Inicialmente dominó, por supuesto, un sentimiento de dicha y de fervorosa gratitud. Octaviano había traído la paz a una generación que había vivido en medio de guerras civiles. A un mundo que se vio al borde de la ruina le devolvió tranquilidad, seguridad y bienestar. Con su victoria sobre Cleopatra añadió al Imperio romano definitivamente el último gran reino helenístico, la maravillosa tierra de Egipto con sus tesoros. El hombre que había logrado tales éxitos aparecía como *Soter* "salvador"; el Senado

le confirió el título honorífico de Augustus, "el augusto", nombre que desde entonces llevaría como parte del suyo.

Las reformas de Augusto no se limitaron a las medidas, de orden militar, administrativo y económico, necesarias para la consolidación del Imperio: habrían de apoyarse en una renovación espiritual y moral de los ciudadanos. La verdad es que en este punto fracasó esencialmente Augusto; mas cualquiera que fuese la realidad, nada justifica la hipótesis de que no tomase en serio esta tarea. Los romanos debían aprender a trasladar todo el sentido de la tradición de su gran pasado a unos tiempos nuevos. Y esto era ante todo una misión de la literatura. Bajo su égida Roma fue por primera y última vez el centro literario y artístico del viejo mundo.

La literatura de la época de Augusto representa la cima de la poesía, ya que no de la literatura romana. Es una poesía que no se asimila con facilidad el lector moderno, y menos aún el alemán. Le choca sobre todo su formalismo y su carácter cortesano. Mas ambas características son comunes a otras grandes creaciones poéticas: la alejandrina, la del Renacimiento italiano y el drama clásico francés. Pero tratemos de adentrarnos en las peculiaridades de la poética de la era de Augusto, pues quizá la primera impresión no sea la definitiva.

El esfuerzo por una forma perfecta no debe realizarse a costa de la sustancia poética. A los romanos de entonces, lo mismo que a los latinos de hoy, la forma les decía mucho más que a nosotros, acaso demasiado, para nuestro gusto. Los poetas de la época de Augusto se hallaban doblemente lastrados: por el antiguo formalismo romano y por la artificiosidad de los alejandrinos. Comparado con el de éstos, su estilo es más fluido y su técnica menos pesada. Para el que posee un oído a propósito, hay en estas composiciones sentimiento y experiencia profunda, aunque dominada y contenida, como correspondía al espíritu nuevo de los tiempos.

Contrasta con esto una poderosa corriente subterránea de sensualidad (en algunos de los epodos y sátiras de Horacio y, sobre todo, en las elegías amorosas). "El arte de amar" de Ovidio significa la negación radical de la renovación moral que Augusto exigía. Nunca se lo perdonó el soberano al poeta. Pero esta poesía está también magistralmente elaborada.

Sólo es parcialmente cierto que estemos en presencia de un arte cortesano. Claro es que Augusto estimula y promueve conscientemente la literatura. Hombres que disfrutan de su confianza, como el que se convirtió en el proverbial Mecenas, pero también otros que se encuentran al margen de la política, como M. Valerio Mesala, llegan a ser el centro de círculos literarios [1]. El templo de Apolo sobre el Palatino, abierto por Augusto el año 28 a. de C., poseía una importante biblioteca pública; su imagen de culto era el Apolo citaredo de Escopas [2]. Apolo, señor de las musas, dios de la luz y del orden, dominador de la serpiente Pitón, se transforma en el símbolo de Augusto y en la deidad protectora de su casa.

"Poesía cortesana" significa algo más: una poesía *ad maiorem principis gloriam*, un instrumento al servicio de los intereses del soberano. ¿Es Augusto el "inspirador" de la literatura de su época? En el sentido auténtico de la palabra, sí; en el sentido periodístico-propagandístico, no. Mecenas no fue el jefe de una oficina de propaganda. Virgilio, Horacio y otros

---

1 El literato más independiente de la época, C. Asinio Polión (v. gr., fue el primer romano que fundó el 39 a. de C una biblioteca pública según el modelo helenístico), mantuvo relaciones no sólo con Cicerón, Catulo y Cinna, sino con Cornelio Galo, el joven Virgilio y Horacio; pero apenas es justo hablar por eso de un círculo literario.

2 Como bibliotecario de la bibl. Palatina conocemos al liberto de Augusto, C. IULIUS HYGINUS (hacia el 60 a. de C. - 10 d. de C.). Nada se ha conservado de la variedad de escritos de este historiador polifacético; y apenas son suyas las *fabulae Hygini*, extractos de dos textos escolares de mitología.

creían realmente en la misión de Augusto; veían en él, no sólo al salvador del Estado, sino la encarnación de las ideas que impulsaban a su tiempo; el informe político del Princeps, las *Res gestae divi Augusti*, cuya nobleza humana se diferencia tanto de las obras correlativas helenístico-orientales, les dio la razón aún mucho tiempo después. Augusto reconocía por su parte lo que le favorecía una gran literatura; pero se hacía cargo también de que, para servirle de verdad, debería ser literatura auténtica y, en consecuencia, libre dentro de su ámbito. Nada es tan significativo a este respecto como el que uno tras otro todos los poetas declinasen la exigencia de cantar directamente a Augusto, sin que fueran sancionados por ello [3]; Horacio hasta llegó a renunciar a un honorífico empleo en la corte sin perder por ello el favor del César.

Una literatura que tan consciente y justamente dio forma al pensamiento y al sentimiento del pueblo dominador *sub auspiciis principis* se elevó por su contenido y su dignidad a una altura desconocida hasta entonces. El poeta poseía ahora un puesto en la vida de la nación como ningún otro autor romano lo había tenido hasta entonces; y esto sin preocuparse del estrato social del que procedía, pues su situación era una consecuencia de su misma profesión: y se llama a sí mismo preferentemente *vates*, "adivino". Cicerón, que encarna a nuestros ojos el espíritu de su tiempo, creía tenerse que disculpar de sus actividades de escritor, atribuyéndolas a las circunstancias políticas; Horacio, hijo de un liberto, considera sus odas dignas de los laureles del triunfador, cosa que no suponía ninguna arrogancia, ni fue interpretada como tal. Claro es que esta "poesía imperialista" no escapó siempre al peligro de ser demasiado representativa.

El único que constituye una excepción entre los grandes poetas de Augusto es el joven Ovidio. Al tiempo de la bata-

[3] La única excepción es quizá un panegírico de Vario: Porph. Hor. Epist. 1, 16, 25.

lla de Actium no contaba aún doce años; pertenece, pues, a una generación nueva que supo del caos de la guerra civil sólo de oídas y que, por tanto, miraba la paz existente como cosa natural. No le vinculaba ninguna relación personal a las fuerzas espirituales y morales con las que la paz se había fraguado; el componer en verso era para él una necesidad y una finalidad en sí. Por otro lado es el único poeta de categoría en el que se encuentra la lisonja cortesana: sentía, sin duda alguna, que necesitaba de ella. Pero a Augusto no se le engañaba tan fácilmente.

Desde un punto de vista meramente literario llama la atención el abandono de la tendencia alejandrina: los modelos son ahora Homero y Hesíodo, Arquíloco, Mimnermo, Alceo y (como tentativa en la época tardía de Horacio) Píndaro. Esta tendencia se comprueba sobre todo en la obra de Virgilio: desde las *nugae* a la manera de Catulo, pasando por las bucólicas de Teócrito, hasta las obras en que trata de ser un Hesíodo y un Homero romano. El romano se ha apropiado ahora —desarrollando los gérmenes sembrados en época anterior— la bucólica alejandrina, el yambo jónico y la lírica eólica. En la elegía de Galo, Tibulo y Propercio se ha llegado a crear algo nuevo —partiendo de los elementos jónicos y alejandrinos—, que todavía hoy pervive como género propio, aunque no del todo en la forma de aquel tiempo.

Como legado de los neotéricos queda el esmero con que se elaboran las composiciones, cosa que vale no sólo para la epopeya y el ciclo narrativo (*Eneida, Metamorfosis*), sino también para la bucólica y la lírica, la sátira y la elegía: a la elaboración de cada poesía se añade la ordenación bien estudiada, que transforma el libro en una totalidad artística.

En general se puede caracterizar la poesía de la época de Augusto de manera semejante a la escultura y la arquitectura de la misma época. También ella representa una vía óptima entre los extremos, un "término medio" en el sentido aristotélico. Combina una rigurosa claridad con una gracia agra-

dable, la naturalidad con la dignidad, la vivencia subjetiva con la declaración objetiva, la esmerada elaboración del detalle con el sentimiento certero de las grandes líneas. Frente al arte de la época de Augusto, la poesía tiene la ventaja de una mayor soltura, rasgo que la aproxima a la poesía clásica de los griegos.

La prosa de esta era —de la que poco se conserva fuera de Livio— queda por debajo de la poesía. En este terreno se adelantó Cicerón a ocupar la cima. La fuerza que moldeó la prosa latina fue la oratoria libre, actividad para la que quedaba cada vez menos lugar en el régimen actual, sometido a un "príncipe". Como elemento espiritualizador, sobre todo en Cicerón, había penetrado la filosofía y la ciencia; pero estos intereses, que en gran parte quedaban al margen de los programas escolares, tampoco conservaron su eficacia. Y si aun en Cicerón apenas se halla un punto de arranque que asuma la categoría de una posición independiente, ahora se limita el estudio de la filosofía a la mera asimilación de un sistema cerrado o ecléctico. Son una excepción los dos Sextios (que escriben en griego): Q. SEXTIUS padre e hijo, con su moral rigurosa de tendencia cínica y estoica de vieja alcurnia. Pero, en cambio, ahora la filosofía alcanza una mayor difusión: temperamentos tan distintos como los de Augusto y Polión, Virgilio y Horacio, Vitrubio y Livio, le abren sus puertas; Horacio, alejado de todo dogmatismo, se queda en una actitud de ánimo reservada. Pero no puede calificarse esto como un afán por comprender científicamente el mundo y el hombre.

La empresa científica más importante de la época fue sin duda el mapamundi que M. VIPSANIUS AGRIPPA, general de Augusto, expuso en el pórtico Vipsanio del Campo de Marte; se fundaba en mediciones más exactas que las de los mapas griegos. Se trataba naturalmente de una ciencia aplicada, de valor práctico; al mismo tiempo la exposición al público constituía una propaganda eficaz para los "promotores del imperio". Indirectamente procede de este mapa

la *Tabula Peutingeriana* que se halla en Viena. — Los 10 libros *De architectura* de VITRUBIUS POLLIO están dedicados a Augusto. Aunque no son ninguna obra maestra desde el punto de vista estilístico —el lenguaje oscila entre lo amanerado y lo iliterario—, este manual posee gran valor por su contenido. El autor, que había sido ingeniero militar a las órdenes de César, se muestra hombre de lectura y personalmente entendido en la materia. También esta obra, debida a un técnico experimentado, se convierte en homenaje a un príncipe que encontró una Roma de ladrillo y dejó tras sí una ciudad de mármol. — La vasta obra de M. VERRIUS FLACCUS (cfr. pág. 20), que tan sólo conservamos fragmentariamente, es mucho más de lo que indica su título *De significatu verborum*: una enciclopedia históricoanticuaria de la antigua Roma. Obra de profunda erudición, se coloca junto a la redacción de los *Fasti* por Flaco (pág. 247) en la línea del propósito romántico de Augusto de inyectar nueva vida al pasado romano. — Al mismo grupo pertenecen los *Libri rerum rusticarum* del octogenario VARRO, cuya proximidad en el tiempo con las *Geórgicas* de Virgilio no es ninguna casualidad: el cultivo de la campiña de Italia, devastada por la guerra civil, era un problema vital para el pueblo y el Estado[4].

La *ciencia jurídica* experimentó una evolución muy profunda. La concesión de sentencias jurídicas, que hasta ahora se habían basado en la confianza personal, necesitó en adelante la autoridad del príncipe *(ius respondendi)*. Con esto surgió un cuerpo de juristas y pronto hubo escuelas de derecho, con opiniones doctrinales contrapuestas. Las dos escuelas de derecho, de los Sabinianos y los Proculianos, que se establecieron bajo los Claudios, provenían de los dos juristas más destacados de la época de Augusto, el inflexible M. ANTISTIUS LABEO, hombre de vasta cultura y amplitud de intereses, y el conciliador C. ATEIUS CAPITO —preferido del príncipe—, quien, por sus conocimientos de derecho sacro, recibió el encargo de redactar el ritual de las solemnidades seculares (el 17 a. de C.). Poco se sabe sobre las di-

[4] Los años 41-31 a. de C. son también para el historiador de la literatura años de transición: junto a las obras de la edad provecta de Salustio, Nepote y Varrón, se encuentran —para no hablar más que de lo conservado— los primeros éxitos de Virgilio y Horacio. La historia de la literatura debe trazar una línea divisoria entre el epílogo de lo antiguo y el germen de lo nuevo.

ferencias de las escuelas. Parece ser que Labeón fue analogista, mientras que Capitón era anomalista.

El arte de hablar fue la mayor víctima del nuevo régimen. Las asambleas del pueblo pasaron a ser cada vez más una fórmula vacía, sin significación política; el Senado, no sin su propia intervención, cayó cada vez más bajo la dependencia del príncipe, quien retiró de la competencia de los tribunales jurados la mayoría de los casos importantes, que quedaban sometidos a él y a una comisión senatorial. Mesala y Polión, activos oradores de la república, se retiraron exclusivamente a la esfera privada del literato. Todavía quedaba un auténtico orador, CASSIUS SEVERUS, mal mirado por su capacidad invectiva, de quien el retórico Séneca nos proporciona una buena semblanza (Contr. 3, praef. 2 ss.); para Tácito (Dial. 19) la decadencia se inicia con él. Las invectivas dirigidas a diestra y siniestra junto con una mentalidad abiertamente republicana ocasionaron la caída del orador e historiador T. LABIENUS: sus libros se quemaron por decisión del Senado, por lo cual se suicidó (hacia el 12 d. de C.) el autor, sumamente afectado por dicha medida. En una lectura de su obra histórica, él mismo se había percatado de que era necesario omitir muchas cosas, con la advertencia de que se leerían tan sólo después de su muerte (Sen. Contr. 10, praef. 4 ss.).

Pero no llegó a desaparecer el gusto por el arte de la elocuencia. Lo que ocurrió es que se desplazó del foro a la escuela y con ello se transformó por vez primera en "arte" en su sentido más estricto. Los profesores de *Retórica* —que pronto es la formación predominante— no sólo presentan modelos de declamación para sus alumnos, sino que establecen exhibiciones públicas como prueba de sus facultades, con lo que preparan el camino para el orador ambulante de la "segunda época sofística" (parecido al virtuoso internacional de nuestro tiempo), como Luciano o Apuleyo. Lo que para Cicerón fue un pasatiempo estimulante se convierte ahora en una profesión. Pero todavía Labieno consideraba indigno de sí el declamar en público, y Casio Severo, que eventualmente se prestó a ello, nunca tomó en serio este ejercicio como para dar verdadero lustre a su declamación (Sen. Contr. 3, praef. 7, 12; como prueba, véase 10, 3, 2). En la generación anterior los oradores de escuela más notables fueron el español M. PORCIUS LATRO y el griego asiático ARELLIUS FUSCUS. A pesar de su voz ronca fue Latrón el maestro inigualado en su arte entre sus contemporáneos y el ídolo de sus alumnos. Fusco,

que declamaba más en griego que en latín, elevó el asianismo en Roma a una nueva altura. Séneca el Viejo, paisano de Latrón, nos brinda muchas muestras del estilo de ambos. En cambio desmerece considerablemente la rutina del ejercicio escolar que conocemos por las colecciones de declamación *Pseudoquintilianas (declamationes maiores* y *minores)*, cuyas piezas más antiguas corresponden a las postrimerías del siglo I. La fuente más importante de que disponemos para el estudio de la Retórica en tiempo de Augusto y Tiberio es una obra de L. ANNAEUS SENECA el Viejo, originario de Córdoba y padre del filósofo (hacia el 54 a. de C.-39 d. de C.): *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*, obra que redactó ya de edad para sus hijos, basándose en su memoria excepcionalmente fiel. Comprende diez libros de *controversiae* (casos de derecho supuestos) y uno de *suasoriae* (exposición de situaciones supuestas, que corresponden al *symbouleutikón génos* de los griegos). — Según lo atestigua su hijo, fue también historiador (Sen. De vita patris, fr. 98, ed. Haase 3, 436 s.); pero es dudoso que se publicasen sus *Historiae*.

Junto a la declamación pública del retórico se introdujo la *recitación* literaria. Su desarrollo provino de la costumbre practicada entre griegos y romanos, a saber, la lectura de una obra ante un círculo de amigos capaces de enjuiciarla antes de su publicación. Polión, que aun después de retirarse a la vida privada no quería perder su público, fue el primero en cursar invitaciones para semejantes lecturas previas; pronto se generalizaron tales lecturas ante huéspedes invitados o ante una concurrencia mayor. Inicialmente se trataba probablemente de la lectura de obras propias; pero con el tiempo se amplió a recitaciones de la literatura más antigua: por ejemplo, Gelio (18, 5, 2) menciona una recitación de los *Annales* de Ennio en el teatro de Puzzuoli. En tales lecturas se desahogaba naturalmente el diletantismo hasta la saciedad; en tiempo de Juvenal se habían convertido en plaga de la vida literaria (Sat. 1, 1 ss.).

Cuando los hombres dirigentes se entregan a la literatura no hacen otra cosa que continuar la tradición de los *nobiles* republicanos. El propio AUGUSTO escribió un "protreptikos" (*hortationes ad philosophiam*: Suet. Aug. 85), una obra autobiográfica, fesceninos y una tragedia, *Aiax*, que, sin embargo, destruyó sin terminar: él mismo decía bromeando que su Aiax se había precipitado sobre la esponja, no sobre la espada como el de la leyenda (Suet. *l. c.*). Tenían carácter oficial sus ya mencionadas *Res gestae* ("Monumentum Ancyra-

num" de Ankara, sitio en que se halló el texto de inscripciones más completo) y la estadística del Imperio *(Breviarium totius imperii*: Suet. Aug. 101; cfr. Tac. Ann. 1, 11). — C. (CILNIUS) MAECENAS es una figura nada corriente († el 8 a. de C.). Avisado y muelle (escribió la obra *De cultu suo*!), vanidoso, aunque sin ambición, orgulloso de su ascendencia etrusca, llevó una vida privada cultivada en el sentido de Epicuro, interrumpida tan sólo eventualmente por misiones diplomáticas y especiales funciones oficiales que de tiempo en tiempo le confiaba Augusto, como la *cura urbis* después de la batalla de Actium. Siendo como poeta un diletante, y ni siquiera un buen diletante, poseía, sin embargo, un instinto certero para reconocer las dotes poéticas de los demás. Casi todos los grandes poetas de su tiempo entraron en su círculo: Virgilio, Vario, Horacio, Domicio, Marso; incluso Propercio se esforzó por gozar de su favor[5]. — Hay que tomar más en serio a C. ASINIUS POLLIO desde un punto de vista literario. Hablan con respeto de sus tragedias —al estilo de Pacuvio y de Accio— Virgilio (Ecl. 8, 10) y Horacio (Sat. 1, 10, 42; Carm. 2, 1, 9); y todavía con posterioridad llegó a conocerlas Tácito (Dial. 21). La obra principal de Polión fueron sus *Historiae* en diecisiete libros, relato histórico de las guerras civiles *(periculosae plenum opus aleae*, Hor. Carm. 2, 1, 6), desde el primer triunvirato (60 a. de C.) hasta (quizá) la batalla de Filipos (42 a. de C.) o incluso hasta el propio consulado (40 a. de C.). A propósito habrá dejado de escribir sobre la época siguiente. Como orador, Séneca el Joven da sobre Polión un juicio severo (Epíst. 100, 7) y Quintiliano un dictamen prudentemente reservado (10, 1, 113). En cambio el mismo Polión se mostró al hacer la crítica literaria de sus contemporáneos —desde Cicerón hasta Livio— todo menos reservado. — La actividad literaria de M. VALERIUS MESSALA, una vez retirado de la tribuna de los oradores, se orientó sobre todo hacia la ciencia: filología y antigüedades. También escribió en griego acerca de hechos dignos de consideración.

BIBLIOGRAFÍA: V. Gardthausen, *Augustus u. seine Zeit*, 1891-1904. R. Syme, *The Roman Revolution*, 1939. — R. Heinze, *Die augus-*

---

5 N. Terzaghi, "Orazio e Properzio" (*Atti della Acc. dei Lincei, Rendiconti 14*, 1959, 179-201), sospecha que Propercio no consiguió con esto ningún resultado feliz (después del c. 3, 9 no vuelve a mencionar a Mecenas), pero terminó por encontrar un acceso directo a Augusto.

teische Kultur, 1930. — E. Howald, *Das Wesen der latein. Dichtung*, 1948 (contra el criterio de Howald sobre la poesía del tiempo de Augusto como "poésie pure": K. Büchner, *Lat. Lit. u. Sprache*, 93 ss.). J. Bayet, A. Rostagni, V. Pöschl, F. Klingner, P. Boyancé, L. P. Wilkinson: *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide* (Fondation Hardt, Entretiens 2), 1956. — B. Axelson, *Unpoetische Wörter*, 1945.

B. LOS MAESTROS

1. P. VERGILIUS MARO

De las diversas vidas sobre Virgilio que a partir del siglo IX se nos han transmitido a través de manuscritos, la más importante es la de Berna. En lo esencial se remonta hasta Suetonio, pasando por Donato. Además podrían contener una tradición auténtica las vidas de Servio, Focas (¿siglo V?) y "Probo" (¿basada en Valerio Probo?). Las fuentes primarias son ante todo el testamento de Virgilio, las cartas de Augusto, el escrito de Asconio Pediano contra los odiosos críticos (*obtrectatores*) de Virgilio, y una vida de Virgilio escrita por sus amigos, basada en un conocimiento íntimo y en una fervorosa veneración por el poeta. A esto se añade naturalmente la interpretación de las obras virgilianas. El llamado "Donatus auctus" (conocido por vez primera en manuscritos del siglo XV) carece de valor biográfico, aunque representa un testimonio importante de la leyenda medieval sobre Virgilio.

Nació Virgilio [6] el 15 de octubre del 70 a. de C. como hijo de Virgilio Marón y de Magia Pola en la aldea o comarca de Andes, cerca de Mantua. Nada nos permite inferir sobre la ascendencia de Virgilio el que los nombres de su padre y de su madre sean respectivamente etrusco y quizá osco; también es indemostrable que fuera celta. Con suma probabili-

[6] Sólo a partir del siglo V se encuentra el nombre de Virgilius, en vez de Vergilius: como etimología popular de *virga*, vástago, que, se dice, se plantó a su nacimiento y que de modo maravilloso se convirtió rápidamente en árbol.

dad, padre e hijo disfrutaron del derecho de ciudadanía romana. Con sus dos hermanos, fallecidos antes que él, Publio se crio en un ambiente modesto. Recibió en Cremona las primeras lecciones, pues parece que allí vivió con sus padres. Después de vestir la toga viril al cumplir los 15 años [7], emprendió el estudio de la retórica, según costumbre: primero en Milán y luego en Roma. Pero tan sólo hizo un ensayo como orador y, por cierto, sin éxito. Le interesó mucho más la filosofía y, junto con ella, las matemáticas y la medicina. Se introdujo en el círculo del epicúreo Sirón en Nápoles (Catal. 5, 9 s.) al que Cicerón se refiere varias veces con reconocimiento; también lo frecuentaba Filodemo. Puede que en esto haya buscado Virgilio evadirse de su tiempo, como hacía Lucrecio, a quien admiraba. En los tiempos agitados que corrían, la casa de campo de Sirón sirvió de refugio a la familia de Virgilio. Era ya adulto el poeta cuando falleció su padre, que padeció ceguera al final de su vida. La viuda contrajo nuevas nupcias, de las que tuvo un hijo llamado Valerio Próculo.

Cuando el año 41 a. de C. se expropiaron terrenos en la Transpadana para recompensar a los veteranos que habían vencido en Filipos, la herencia paterna de Virgilio también fue objeto de confiscación. Por fortuna, Asinio Polión, en calidad de jefe de la comisión agraria, logró la restitución o la indemnización [8] para el amigo, algo más joven que él, en quien reconoció desde la primera juventud sus dotes poéticas y a quien al parecer sugirió la composición de las bucólicas. También fue Polión quien hizo que Virgilio conociese a Augusto.

Por aquellos años (42-39) nacieron las *Bucólicas*, que cimentaron la fama poética de Virgilio; hasta se recitaron en

[7] Según Donato, equivocadamente, en su XVII cumpleaños; cfr. pág. 161.

[8] No es posible saber lo que en la Vita Bern. 61-63 responde a una auténtica tradición y lo que se ha deducido de las *Bucólicas*.

el teatro. Junto al reconocimiento hacia Polión y para el amigo común Cornelio Galo, hace cumplidos a Helvio Cinna y Alfeno Varo, de Cremona, con quien permaneció unido hasta la muerte de éste (el 23 a. de C.).

Para su segunda obra, las *Geórgicas*, Virgilio había recibido aliento de Mecenas, a cuyo círculo ya pertenecía. Cualquiera que fuese el impulso de Mecenas, el tema hubo de ser para Virgilio, amigo de la naturaleza, que no llegó jamás a transformarse en hombre de la ciudad, sumamente atractivo. El poeta trabajó en este poema durante siete años. Vivía preferentemente en el Mediodía, en Sicilia y en la Campania, sobre todo en Nápoles. En Roma, donde poseía una casa en el Esquilino, regalada por Mecenas, no se sentía a gusto; cuando se le reconocía y se le demostraba admiración por la calle, se refugiaba tímido en las casas inmediatas. Conocemos un detalle interesante sobre cómo trabajaba en las *Geórgicas*. Por las mañanas solía dictar gran número de versos, que luego condensaba en unos pocos a lo largo del día; él mismo se comparó a la osa, que lame a sus deformes crías. La obra estaba lista al volver de Oriente el año 29 a. de C.; el Emperador se hizo leer los versos durante un alto de cuatro días en Atella. Virgilio y Mecenas se turnaban en la recitación.

Parece ser que no produjo el menor efecto en Virgilio su fama en constante auge: en una ocasión se levantó en pie la concurrencia del teatro en honra del poeta presente, en la forma reservada a Augusto (Tac. Dial. 13). El hombre moreno, de rostro campesino y de hablar atropellado, sólo se sentía a gusto entre sus íntimos. Entre ellos se contaban, además de su paisano Alfeno Varo, L. Vario, Plocio Tuca, Cornelio Galo y no en último término Horacio, a quien él mismo había recomendado ante Mecenas. No se sentía atraído por el otro sexo, sin que esto deba interpretarse como signo de inclinación homosexual. En Nápoles se le dio el sobrenombre de "Parthenias", "el virginal".

Poco después de terminar las *Geórgicas*, comenzó Virgilio su obra suprema, la *Eneida*, la nueva epopeya del pueblo romano. Augusto fue uno de sus alentadores. Durante su campaña cántabra (27-25) escribía al poeta con donosas amenazas para que le enviase lo más pronto posible un guión o alguna parte ya compuesta. El entusiasta anuncio que hacia el 26 a. de C. hizo Propercio (3, 34, 65 s.) nos da una idea de la expectación que reinaba en torno a la *Eneida*. Pero el trabajo avanzaba muy despacio. Inicialmente había dividido Virgilio su obra en 12 libros e iba trabajando en uno o en otro, conforme soplaba la inspiración. Llegó a dejar a medio hacer algunos versos, para no perjudicar la inspiración creadora (según testimonio de su secretario Ero, durante una recitación ante sus amigos completó improvisadamente dos hemistiquios: 6, 164, 886); otros los consideraba simplemente como "puntales" *(tibicines)* en cuyo lugar se plantarían después las verdaderas columnas. Sólo bastante tiempo después de la vuelta de Augusto de su campaña les leyó Virgilio a él y a su hermana Octavia tres libros ya terminados (2, 4, 6). Los versos sobre el recientemente fallecido Marcelo, el hijo de Octavia destinado a suceder en el trono a Augusto (6, 860 ss.), conmovieron de tal manera a la madre que se desmayó.

Al cabo de once años, la obra llegaba a su madurez; pero Virgilio no se sentía satisfecho. Decidió marchar a Grecia y Asia Menor a fin de dar la última mano a su poema en los lugares en que se localizaba la leyenda de Eneas [9]. Pero al encontrarse en Atenas con Augusto, que volvía de Oriente, éste le persuadió a volverse con él a su patria. Al pasar por la ciudad de Mégara, con un calor sofocante, la fiebre se apoderó del enfermizo (¿tuberculoso?) poeta. El viaje de vuelta, precipitado, empeoró su estado. Murió en Brindis, pocos días

---

[9] Horacio atestigua en su Carm. 1, 3 la existencia de un viaje anterior a Grecia.

después de desembarcar, el 21 de septiembre del 19 a. de C. a la edad de casi 51 años. Fue inhumado en la vía de Puzzuoli, en las afueras de Nápoies.

La mitad de su fortuna, que correspondía al censo de la clase ecuestre, la dejó Virgilio a su hermanastro Próculo; la otra mitad se repartió entre Augusto, Mecenas, Vario y Tuca. A ambos amigos dejó también su legado literario, a condición de no publicar más que lo que él hubiera publicado. Esta circunstancia concernía ante todo a la *Eneida*, aún no concluida. Antes de emprender su último viaje trató de arrancarle a Vario la promesa de destruir el manuscrito si le ocurriese algo a él; pero el amigo no llegó a prometer nada. Desde su lecho de agonizante pidió que se le diese el original para quemarlo, pero no se le hizo caso. Augusto terció frente al cumplimiento de su última voluntad, por la cual Vario y Tuca habían de destruir la *Eneida* después de su muerte. Por más que la obra no resistiera la severa crítica de su autor, era demasiado importante como para dejarla destruir: Roma y el mundo tenían sus derechos sobre ella. Se le encargó, pues, a Vario (junto con Tuca, según las "vidas") editarla. Procedió con la mayor reverencia; sólo dejó de publicar alguna cosa (la Vida de Servio menciona los cuatro versos *Arma virumque* y el episodio de Helena del libro segundo)[10] y no añadió nada; más aún, dejó los versos incompletos tal como estaban.

Desde el tiempo de Tiberio hay muchos retratos de Virgilio; y para ellos debió existir un retrato auténtico que sirviese de base. De los que se conservan, el mosaico de Hadrumetum (siglo III d. de C.)

---

[10] Los "versos de relleno" *Ille ego qui...* se tienen justamente y en general como no auténticos; Heinze, Norden y otros rechazan como inauténtica la escena de Helena, por más que Büchner querría considerarla como episodio autónomo que más tarde Virgilio añadiría al conjunto de la obra (RE 8 A, 1355 s.).

es quizá el más fiel: W. H. Gross, RE 8 A 2, 1493 ss.; V. Poulsen (*Vergil*, 1959, págs. 5 ss.) sugiere como suyo el de una doble columna de Hermes en Copenhague.

Cuando a sus 28 años Virgilio se dedicó a la poesía pastoril, no era ningún principiante. Él mismo atestigua sus tempranos ensayos poéticos (Catal. 5), y el aliento que Polión le dio para escribir las *Bucólicas* manifiesta que ya tenía una clara idea de sus posibilidades en este terreno. La vida de Berna (¿es decir, Suetonio?) menciona el dístico sobre el salteador de caminos Balista, además de *Catalepton* (priapeos y epigramas), *Dirae, Ciris, Culex* y *Aetna*; Servio añade *Copa*, "Donatus auctus" el *Moretum*. En los manuscritos carolingios hallamos más obras, v. gr., las elegías a Mecenas.

En cuanto al epigrama dedicado a Balista tan sólo contamos con el testimonio de las vidas; los demás poemas se nos han transmitido como colección que conocemos desde Scaliger con el nombre de *Appendix Vergiliana*. El *Culex*, dedicado a un joven Octavio (probablemente el que luego fue Octaviano), es un "epilión" de estilo neotérico. Una serpiente venenosa hubiera llegado a matar a un pastor durante su siesta en el bosque si un mosquito no hubiese despertado en el último momento al pastor, que de esta manera pudo salvarse; sin embargo, el pastor aplastó al mosquito antes de haber visto siquiera el peligro que corría. Por la noche se le aparece en sueños su salvador, se lamenta de su ingratitud y le relata con todo detalle sus experiencias en el averno. Al despertar el pastor se dispone a levantar un monumento fúnebre al mosquito con la correspondiente inscripción. El suceso insignificante y casi epigramático se dilata casi hasta formar una pequeña epopeya mediante la introducción de elementos (como el elogio de la vida pastoril, el catálogo de los árboles del soto y de las flores sobre la sepultura, la vida de ultratumba) diestramente conjugados, como el doble contraste entre el tono enfático y la insignificancia del caso, entre el aspecto mitológico y el psicológico; pero también tiene versos de efecto inmediato, sobre todo en la descripción de la naturaleza. — *Ciris* trata de la leyenda de Escila, que, llevada de su amor por el enemigo

Minos, corta a su padre Niso el rizo purpúreo, talismán de su vida y de la seguridad de su ciudad; pero el victorioso Minos rechaza luego a la traidora y, atada a su barco, la arrastra por el mar. Ella se transforma en un ave marina (*ciris*) que su padre, como águila de mar, persigue constantemente. Aunque se trate en gran parte de un centón de versos virgilianos, *Ciris* es, sin embargo, a diferencia de los centones virgilianos de la Antigüedad tardía, una composición de categoría con un "pathos" impresionante. Las *Dirae* son un poema de imprecaciones, al estilo alejandrino: maldiciones de un hombre desterrado contra el nuevo propietario de su finca siciliana y de la muchacha Lidia que tuvo que dejar allí. Son evidentes las relaciones que se pueden establecer con Ecl. 1 y 9. Los manuscritos añaden sin interrupción aquí una segunda poesía cuyo título *Lydia* ha tomado carta de ciudadanía: se trata de lamentaciones de un desdichado amante por la pérdida de su Lidia, poema apasionado, no precisamente por la forma y el estilo, sino por los motivos: el entrecruzamiento de penas de amor, sentimiento de la naturaleza y ejemplos mitológicos, cosa que acerca este poema al género elegíaco. — *Copa* y *Moretum* son "idilios", pequeñas escenas realistas. La patrona siria que invita al viajero a vino, mujer y juego de dados, arranca al poeta la conclusión final llena de sarcasmo: *Mors aurem vellens, "vivite", ait, "venio"* (algo así como: "Le susurra la muerte en sus oídos: ¡Que aproveche! ¡En seguida vendré por vosotros!"). — *Moretum* nos describe de una manera realista —a la vez que parodiando el estilo épico— cómo un pobre labrador prepara al amanecer su rústica comida (*moretum*: cfr. Parte 1.ª, pág. 120) y luego marcha a su trabajo diario. — El *Aetna* es un poema didáctico sobre la erupción de los volcanes, de tono científico, en consciente oposición a las interpretaciones míticas del fenómeno; a pesar de todo, concluye evocando la admirable historia de Anfión y su hermano, quienes, en una erupción del Etna, transportaron sobre sus hombros a sus padres a través de la lava, de modo que hasta los mismos elementos cedieron ante semejante *pietas*. Es sin duda intencionada la patente imitación de Lucrecio.

Se sigue discutiendo hasta nuestros días sobre la paternidad virgiliana de estas poesías. Mientras que varios filólogos norteamericanos (T. Frank, E. K. Rand) las aceptaron todas como auténticas y con ello trataron de interpretar la trayectoria poética de Virgilio, de ordinario se adopta una actitud mucho más crítica, en especial en

Alemania. Que Virgilio procede de la escuela neotérica es evidente por las *Bucólicas*. Su juventud se deslizó a la sombra de Catulo, de quien su patria chica se sentía muy orgullosa, y de Lucrecio, a quien acaso conoció en el círculo de Sirón. Esto hace comprensible que se le atribuyan tales composiciones. Mas tan sólo se atestigua con suficiente antigüedad (por medio de Lucano, perteneciente a la época de Nerón) la obra *Culex*, que Virgilio habría escrito a los 16 (o 26) años; ahora bien, aun este testimonio es 80 años posterior a la muerte de Virgilio. Todas estas poesías son de estilo "neotérico tardío", pero esto no quita que muchas se hayan compuesto en épocas posvirgilianas (*Ciris* entre Virgilio y Ovidio, cuya historia sobre Ciris Met. 8, 5 ss., presupone la *Ciris* del Apéndice; *Aetna* pertenece probablemente a la época de Séneca, seguramente anterior a la erupción del Vesubio el año 79 d. de C.). El estilo neotérico siguió operando junto al estilo clásico del tiempo de Augusto y aun después. *Copa* podría ser de Virgilio, hipótesis que también me inclino a dejar abierta respecto de *Culex*, aunque con las mayores reservas.

Casi con seguridad hay algo auténticamente virgiliano en el *Catalepton* (título que, tomado de Arato, significa lo mismo que *nugae*), colección sin duda procedente del siglo I después de Cristo (Quintiliano 8, 3, 28 cita catal. 2 como virgiliano) y que debió comprender además de 14 epigramas tres priapeos. La mayoría de los epigramas están en versos elegíacos, además de hallarse también huellas de la métrica lírica de Catulo y una vez un épodo yámbico (trímetro + dímetro). Tampoco se ha detenido la crítica en estas composiciones; la concordia de opiniones campea aquí tan poco como en las composiciones más largas. Todo habla en favor de la autenticidad de los poemas a Sirón (Catal. 5 y 8); es indudable la inautenticidad del panegírico al triunfo de Mesala del año 27 a. de C. (Catal. 9) y muy verosímil la de la plegaria votiva por el feliz término de la *Eneida* (14), las amargas invectivas (6, 12, 13) y el impersonal poema a la gloria (3). En cambio no rechazaría yo la paternidad virgiliana respecto a los poemas 2 y 10 (imitación y parodia de Catulo), las composiciones dedicadas al amigo Octavio Musa (4 y 11) y el priapeo 3; tampoco se puede establecer la inautenticidad —por motivos estéticos o por la personalidad que revelan— del recatado poema amoroso Catal. 1, ni del 7, que sin duda juega inocentemente con el motivo del amor entre jóvenes (dirigidos el primero a Tuca y el segundo a Vario).

Virgilio está aún buscando su camino tanto humana como artísticamente. Le influyó poderosa, aunque no exclusivamente, Catulo; confía en su talento, ejercitándose en diversos géneros y temas. La consistencia de su personalidad poética a partir de las *Bucólicas* (*cecini pascua rura duces,* dice el epitafio) no debe aplicarse como norma para los años de su formación. ¿Es que hay que rechazar como inauténtico todo lo demás, porque los epigramas de Sirón se parezcan ya a las *Bucólicas* en estilo y en tono? Catal. 8 podría muy bien pertenecer a la época de las églogas primitivas; la composición más antigua, Catal. 5, sería, pues, una anticipación, cosa que ocurre eventualmente en la creación de cualquier artista; y, al revés, se pueden entender como reanudación eventual de una forma ya superada, pero ocasionalmente determinada por las circunstancias, la composición burlesca sobre el aticista Cimbro, sospechoso de fratricidio (Catal. 2), de hacia el 44 a. de C., la que se refiere al advenedizo Sabino-Quinción (10) —si realmente alude a Ventidio, cos. el 43 a. de C.—, y la necrología, ligeramente irónica, sobre Musa († después del 35 a. de C.), catal. 11.

Las *Bucólicas* nos manifiestan a Virgilio por primera vez en la cumbre de su arte. La temática de las *Geórgicas* y de la *Eneida* es más excelsa, el tratamiento es más maduro: pero no es más que un avance dentro del camino ya alcanzado. El mismo poeta, diez años después, al final de las *Geórgicas,* designará su obra anterior como un juego que emprendiera en su juventud.

La poesía bucólica es una creación del griego siciliano Teócrito, que vivió bajo Hierón II de Siracusa en la época de la primera guerra púnica. Luego marchó a Alejandría, donde el nuevo género hizo escuela, ya que se lo consideró específicamente poético en su contraste con la gran ciudad. Teócrito llamaba a sus composiciones *eidyllia,* "pequeños bosquejos"; tienen mucho en común con los mimos, sólo que sus figuras son casi siempre pastores sicilianos; Teócrito escribe además en el dialecto dórico de su patria. El gramático Artemidoro editó en Roma en tiempos de Sila las composiciones poéticas de Teócrito y sus sucesores, si bien, probablemente a causa del dia-

lecto apenas conocido, fueron poco leídas. La poesía pastoril de Virgilio fue en realidad la primera que influyó en la literatura europea.

El título de *Eclogae* que las diez composiciones llevan en los manuscritos y que parece que ya Suetonio conoció, designa a cada una de ellas; no indica necesariamente que Virgilio no reuniera en la colección publicada más que una selección de sus poesías bucólicas.

Estas composiciones no siguen el orden cronológico de su composición. Ciertos indicios históricos sitúan la I y IX alrededor del año 41 a. de C. y la VIII en el 39; la IV corresponde al año consular de Polión, el 40 a. de C., probablemente en el otoño, después de la paz de Brindis; el autor designa a la X como la última *(extremum laborem)*. Por análisis interno, v. gr., de referencias recíprocas, las églogas II, III, V son anteriores, la VI y VIII, posteriores. No es fácil explicarse las razones que tuvo en cada uno de los casos para ordenarlas así. El poeta evita reunir inmediatamente las composiciones del mismo estilo; la correspondencia quiástica parece que desempeña su papel para el orden establecido. Es muy significativo que se coloque al principio el elogio del "divino adolescente", que sólo puede designar a Octaviano.

Al aplicarse Virgilio a la poesía pastoril no le movía sin duda otro designio que la idea de añadir a la literatura romana el *genus Theocriteum*. Pero ya sus primeras composiciones, las que más se aproximan a Teócrito, se transforman en sus manos en algo distinto. No existe aquí el menor indicio de ese realismo ligeramente irónico con que el habitante de Alejandría capta las escenas del campo; los pastores de Virgilio son simplemente hombres. El que el escenario se llame a menudo Sicilia no es más que un motivo; Virgilio habla también de su patria chica, del Mincio, de Mantua y Cremona. Fundamentalmente sus pastores viven sencillamente en el campo, y éste se experimenta como algo animado, aportando con ello un nuevo tono. De este modo el autor crea finalmente en las églogas V y X la Arcadia, un paisaje poético que representa un patrimonio estético de Europa y que finalmente termina por convertirse en un clisé. En este mundo bucólico los sucesos contemporáneos se con-

vierten en el destino esencial del hombre. El poeta puede servirse de la canción pastoril, que ya no es meramente un poema ingenuo, para hablar personalmente de sí y sus amigos, o, como sucede en las églogas IV, V, VI, para asumir un tono más elevado. También la inspiración para esto provenía de Teócrito, en cuya "fiesta de la cosecha" (*Thalysia*) el poeta se introduce a sí y a sus amigos como si fueran pastores; pero mientras allí, con Teócrito, se trata de una mascarada en la que cada persona tiene asignado un papel determinado, Virgilio se introduce pasajeramente en uno de sus personajes, sin identificarse por completo con él, en oposición a los demás. Ni siquiera son sensiblemente autobiográficas las églogas I y IX, a pesar del fondo político de las indicaciones sobre el agro. El "adolescente divino" tampoco devuelve al pastor desterrado sus propiedades; su mensaje anuncia en tonos muy generales que en "la tierra bendita" la vida ha de desarrollarse sin más perturbaciones. El que viese Virgilio ya entonces en el desaprensivo y poderoso político al futuro salvador es algo más que una mera lealtad de un transpadano a César y sus herederos: si no se trata de una profecía, es sin duda una intuición. En la égloga IV, la autoridad del *Cumaeum carmen* consagra esta intuición.

La imitación de Teócrito, que nunca fue servil, se independiza cada vez más en las composiciones posteriores. Muy frecuentemente transforma Virgilio en una nueva unidad algunas composiciones que en Teócrito forman contraste, v. gr., en la égl. VIII, la queja del infeliz adolescente enamorado (Teócrito 1) y la eficaz magia amorosa de la muchacha (Teócr. 2; el final feliz pertenece a Virgilio). Las églogas III y VII son un concurso de canciones entre dos pastores ante un árbitro (cfr. Teócr. 5 y el Ps.-Teócr. 8): una de las veces queda indecisa la victoria, y la otra se dicta una sentencia que Virgilio sabe hacer verosímil sin abandonar el marco estilístico. La apoteosis compuesta libremente y como contrapeso responde en la égl. V a la queja por la muerte de Dafnis (Teócr. 1) (los antiguos comentaristas

quisieron ver aquí, sin que sepamos las razones, una alegoría de la apoteosis de César). El tema de la égl. VI es la misma poesía y su prodigioso poder; está dedicada a Varo como modesto homenaje del poeta bucólico, que no se siente dotado para cosas mayores que las *laudes Vari*. Sileno se duerme en estado de embriaguez y unos pastores le atan con su propia corona; al despertar, consiente gustoso en liberarse cantando. El contenido de su canción, a que en parte alude con brevedad el poeta y que en parte reproduce concisamente, coloca la poesía en la plenitud de sus posibilidades temáticas: en ella hallamos casi toda la gama de temas preferidos por los alejandrinos y sus discípulos romanos; tan sólo el comienzo —orígenes y tiempos primitivos del mundo— se remonta a Hesíodo, si bien Virgilio trata el tema al modo de Lucrecio, con un epicureísmo moderado. Otro motivo de Hesíodo es la consagración poética de Cornelio Galo, en cuyas alabanzas culmina la composición; Cornelio fue probablemente un amigo de Varo. Galo es también el héroe de la égloga X: Virgilio canta en la Arcadia una canción para su amigo, que se halla en duelo porque Licoris, la dama de sus elegías, le ha dejado. Toda la naturaleza participa en su canción; los dioses pastoriles, Apolo y Pan, aconsejan la prudencia y razón. En una respuesta imaginada —elementos de sus elegías (página 235) transformados en el tono propio de las bucólicas—, Galo desearía vivir en este mundo arcádico; pero la realidad es muy distinta: su amor es tan grande como su dolor; aun para con la ingrata no siente más que una preocupación solícita. *Omnia vincit Amor; et nos cedamus Amori.* Tras una proclamación de su amistad por Galo, Virgilio deja que su poesía concluya en las tonalidades crepusculares de la campiña.

Si las églogas VI y X —y en otro aspecto la IX y la I— contienen elementos ajenos al mundo bucólico y tan sólo se unifican gracias al arte del poeta que sabe moverse por una gran diversidad de planos mediante la fluidez de sus transiciones, la *égloga IV* rebasa este marco: su temática peculiar está más allá de lo bucólico, aunque a menudo surjan motivos bucólicos. Un oráculo sibilino (*Cumaeum carmen*) ha anunciado la vuelta de los *Saturnia regna*; se ha concluido el ciclo del gran año del mundo; a la edad de hierro sigue una nueva edad de oro, aunque no en una transformación súbita, sino con una transición gradual, al paso del desarrollo del niño divino que ha de venir al mundo en este "año de la

salvación" del consulado de Polión. El contenido del poema es esta doble maduración hasta la "plenitud del tiempo". El niño, que aún apenas "reconoce a su madre en su sonrisa", quedará asociado a los dioses y a los héroes; pero la bendición de las parcas —lo mismo que el *decus hoc aevi* (v. 11) que intencionadamente recuerda a Catulo, c. 64— se refiere al orden nuevo que entonces se realizará en su plenitud. El vivir este presagio es el mayor anhelo del poeta; entonces habría conseguido superar al mismo dios Pan y su Arcadia sería una realidad. — Ya la Antigüedad trató de hallar en esta poesía un sentido misterioso. Todavía en vida de Virgilio el hijo de Polión, Asinio Galo, se aplicó la égloga a sí mismo, teniéndose por el niño en cuestión; por su parte la antigua Iglesia interpretó mesiánicamente la poesía, por las resonancias de Isaías que en ella palpitan y que pertenecen a los elementos helenístico-judíos de las profecías de las sibilas. Ambas interpretaciones, múltiplemente modificadas, persisten hasta hoy. El intento de localizar el niño en cuestión no ha tenido éxito: la égloga es tan poco alegórica como la I y IX. Tampoco es el niño ninguna deidad redentora, pues para eso resulta demasiado humano y específicamente romano. Recuerda naturalmente al tipo del "hombre divino" de cuño helenístico, que ciertamente puede llevar la impronta de rasgos propios de las divinidades de los misterios griego-orientales. Si lo designamos como símbolo del salvador, no por eso lo hemos de considerar como la personificación de la edad de oro. La paz de Brindis había alimentado la esperanza de tiempos mejores; Virgilio tenía que sentir renovada su fe en Octaviano. Aunque el adolescente indudablemente no es Octaviano, hay muchos elementos que se pueden referir a él (ya su contemporáneo Nicolás de Damasco le había llamado "hombre divino"); por otro lado, en el pórtico de la composición aparece sin duda intencionadamente el nombre de Apolo.

Con las *Geórgicas* pasa Virgilio al mundo "exterior", a saber, de la Arcadia de su poesía a la Italia de su tiempo. Es un poema sobre el trabajo y la vida del campesino y, en concreto, del italiano y, más exactamente, del romano, tal como en otro tiempo se había visto y como Octaviano quería verlo de nuevo: *vir bonus colendi peritus*, que precisamente en aquel trabajo había desarrollado las energías que le convir-

tieron en amo del mundo. Claro es que Virgilio se aplicó para esto al estudio de la literatura especializada, por más que él estuviese familiarizado desde su infancia con la vida y el trabajo del campo; pero por mucho que haya estudiado técnicamente la materia, las *Geórgicas* no constituyen un poema didáctico en sentido estricto, como las *Geórgicas* de Nicandro, del siglo III a. de C. Virgilio no sólo va más allá en cuanto al tema (v. gr., cuando se refiere a la astronomía, según los *Phainómena* de Arato y el *Hermes* de Eratóstenes), sino que lo transciende: en la vida del campesino capta la esencia de la vida del hombre en general; el trabajo agrícola es a sus ojos la raíz y el símbolo de la cultura. El hombre, para ser humano, tiene que intervenir en la naturaleza —escogiendo, ordenando y estructurando—; pero él mismo es una parte de ella y por eso se ha de someter a sus leyes; no puede disponer a su gusto. En la naturaleza no falta ni lo hostil ni lo terrible: animales dañinos que atacan los frutos de la campiña y de los árboles, incendios, tempestades y epidemias. La tierra tampoco regala nada. Vivimos en la época de hierro, no bajo las dulzuras de Saturno, sino bajo la égida de Júpiter, que quiere que los hombres se fatiguen. Mas, por otro lado, el deber de un *labor improbus*, de un trabajo interminable, contrarresta tanto en el hombre como en la naturaleza la tendencia que lleva a la degeneración y la ruina, y tiene el efecto de estimular hacia aquellos inventos *(artes)* que cimentan la cultura humana. Claro es que el hombre está llamado a un enfrentamiento desigual e incalculable con la naturaleza; por eso necesita la bendición de los dioses. Pero los dioses sólo ayudan a quien se ayuda a sí mismo; dejan que las cosas sigan su curso, como cuando el ganado perece, cuando tan sólo el apremio de la necesidad permite hallar una solución. La naturaleza es la gran educadora. Mientras que se manifiesta libremente la pasión salvaje en el toro, y mientras las abejas fundan un "Estado", cuya perfección supera a la inteligencia humana, el hombre

debe realizar en sí y a sabiendas la ley que opera necesariamente en el cosmos. Ahora bien, la humanidad se ha ido alejando cada vez más de este estado; una ojeada sobre el tiempo en que vivimos nos permite ver un caos espantoso. Sólo es posible comprobar los restos de una inocencia "arcádica" en las regiones donde se ha conservado incontaminada la forma intemporal de vida rural; la *iustissima tellus* atesora aún algunas huellas de aquella justicia que se desvaneció en el ocaso de la edad de oro (cfr. égl. 4, 6). La única salvación de este desastre estriba en una reflexión acerca de la naturaleza humana, que encuentra su mejor expresión en la vida campesina. Octaviano ha ofrecido la mejor oportunidad para esto con su victoria; sus proyectos se enderezan a su realización: ¡ojalá que los dioses, junto a quienes ya ahora el poeta le invoca, lleven a feliz término su obra preñada de bendiciones!

Después de esta tentativa de interpretar el contenido espiritual de las *Geórgicas* en su conjunto, repasemos la obra en sus detalles. La dedicación esmerada con que se ha elaborado —Virgilio le consagró siete años (del 36 al 29)— alcanza aquí una perfección casi insuperable en la versificación, el idioma y la composición, "the best poem of the best poet" (Dryden).

La estructura de las *Geórgicas* se propone dar a conocer el sentido inmanente en el tratamiento del tema. La materia se distribuye en cuatro partes, cada una de las cuales integra un libro: cultivo de la tierra, cultivo de árboles y de la vid, cría de ganado y apicultura. Pero los grandes temas que a Virgilio le interesan surgen bien pronto en el libro I e impregnan la obra entera; los cuatro libros se relacionan entre sí como los movimientos de una sinfonía. Uno de los "contrapuntos" consiste en que, a la manera de Lucrecio, libros con un proemio prolijo, que forma de por sí una unidad, van a continuación de otros que cuentan con una introducción breve que desemboca directamente en el tema; también contrastan entre sí las conclusiones finales de los libros. Dentro de cada libro la concatenación de las partes es clara en conjunto, aunque no importuna, y en los detalles resulta suelta y fluida. De este modo brotan orgánica y cohe-

rentemente las famosas "digresiones" (que no es aquí la palabra adecuada) como *labor* y *artes* (1, 121 ss.), la vida rural y la edad de oro (2, 458 ss.), el combate de los toros (3, 215 ss.), la peste del ganado nórico (3, 478 ss.), que no son como piezas brillantes que se hayan sobreañadido, sino partes propias de un todo. Ni siquiera constituye una excepción la intercalación de un fragmento de color tan contemporáneo como los prodigios que presagiaron la muerte de César (1, 466 ss.): así como los signos meteorológicos y celestes —cuyo conocimiento pertenece a las *artes* del agricultor, pues su trabajo se halla tan estrechamente vinculado a las leyes del cosmos— anuncian una perturbación en el orden de la naturaleza, de modo semejante sirven también de presagios de peligro en la ordenación de la vida humana. El asesinato de César lanzó al mundo a un nuevo caos; la súplica por la conservación del hombre que finalmente ha aparecido como salvador de esta situación, que se retrotrae al proemio, es la conclusión natural de esta conexión. La más célebre de estas "digresiones", dedicada a las *laudes Italiae* (2, 136 ss.), se convierte en el centro de gravedad de toda la obra: aquí no sólo se conciertan los grandes temas como en una polifonía; lo humano-natural se siente operando también en la historia.

Al final de este himno se fija, como un programa, el verso: *Ascraeumque cano Romana per oppida carmen.* Ascra, de Beocia, es el lugar donde nació Hesíodo, en quien la Antigüedad tardía vio al "inventor" de la "poesía didáctica", aunque nosotros diríamos hoy: el primer "poeta intelectual". El pensamiento, es decir, el fruto de la reflexión, se expuso siempre en la Antigüedad como una enseñanza. El compositor de las *Geórgicas* quiso ser un Hesíodo romano. Por supuesto que tuvo ante sus ojos "Los trabajos y los días" de Hesíodo, afines a las *Geórgicas,* no sólo material, sino éticamente. Virgilio pudo encontrar en su antecesor la idea de la decadencia de una edad de oro a otra de hierro, la dureza del trabajo como condición del bienestar, la desaparición de la justicia y, con ello, consejos técnicos para el labriego y sabiduría sentenciosa de toda clase. Pero no se limitó a tomar de él, sin más, sus ideas estimulantes, por fecundas que fuesen. Ya el punto de arranque es diferente. La ocasión que mueve a Hesíodo es un asunto particular: en un pleito con su hermano Perses, los jueces sobornados asignaron la herencia paterna al holgazán Perses; Hesíodo trata con su poema de enderezar a Perses por el buen camino. En cambio la preocupación de

Virgilio es de carácter público, por no decir oficial, y al mismo tiempo algo que le salía del corazón *(mecum miseratus agrestis,* 1, 41). Se distingue también de Hesíodo por su posición ante el mundo. Frente a la resignación del desilusionado griego, en Virgilio se entroniza la confianza, aunque sin llamarse a engaño sobre la dureza de la vida real; si él vive en la edad de hierro, Italia, *magna parens frugum, magna virum* sigue siendo, potencialmente, *Saturnia tellus.*

El contraste de Virgilio con su modelo romano, Lucrecio, es análogo. El autor de las *Geórgicas* lleva a la perfección el estilo lucreciano en este poema, lo mismo que en la *Eneida* hará con el de Ennio. Lucrecio, que quiere explicar la naturaleza, se enfrenta con ella como con un objeto; aun en sus descripciones más vivas se nota su distanciamiento. Virgilio, en cambio, se siente como parte suya y participa de ella. En el famoso pasaje 2, 480 ss., donde se distancia de Lucrecio, concede a su antecesor la superioridad de su concepción filosófica del mundo; pero él se siente feliz de pertenecer a un mundo en el que el miedo está a raya, ya que no ha desaparecido del todo.

El libro IV plantea sus problemas peculiares. Lo ha escrito con especial predilección. Las abejas encierran un misterio que en todos los tiempos ha estimulado la fantasía del hombre. Tuviera o no colmenas el padre del poeta, el caso es que Virgilio las observó y estudió amorosamente [11]. Lo más maravilloso de las abejas era en opinión de los antiguos la posibilidad de nacer espontáneamente de la sangre de ganado vacuno sacrificado. Esta técnica, cultivada especialmente en Egipto, la practicó en primer lugar Aristeo. El pastor de Tesalia había perdido todas sus abejas por epidemias y por hambre; en su desesperación se queja a su madre la diosa fluvial Cirene; ella le indica que acuda a Proteo, que todo lo sabe, para que le informe sobre la causa del desastre; éste le explica que sus abejas eran responsables de la muerte de Eurídice y, por tanto, de la desdicha de Orfeo. Ante esta explicación Cirene recomienda a su hijo que inmole cuatro terneros

[11] También describió afectuosamente la huerta de un viejo apicultor de Tarento. Pero Virgilio se libera con vigor de este idilio, encaminándose a su propósito y dejando a otros este quehacer (4, 148. Columela —cfr. pág. 259— se sintió estimulado con esto a componer en verso su libro X de la obra *De agricultura,* dedicado a la jardinería).

en honor de Orfeo y que a los ocho días vuelva de nuevo al lugar de la ofrenda; Aristeo obedece y encuentra los cuerpos inmolados de los novillos llenos de abejas. La generación espontánea, que viene a ser un legado de los tiempos primitivos, no sólo es una cima convincente de esta primera "Vie des abeilles", sino que se encuadra en la temática de toda la obra. Ahora bien (4, 315), mediante una oportuna invocación a las musas comienza un epilión artístico para el que no se encuentra ningún modelo griego. El maravilloso marco —catálogo de ninfas, descripción del palacio acuático de Cirene y la cueva de Proteo, exposición de las tentativas (según el libro IV de la *Odisea*) para atrapar al que se halla en constante transformación, ritual y cría de las abejas— contiene uno de los episodios más conmovedores que jamás haya compuesto Virgilio, la leyenda de Orfeo y Eurídice (los hombres aventajan a las admirables abejas porque pueden experimentar el amor, más poderoso que la muerte). Un epilión corona el poema didáctico: representa algo único en la literatura antigua, a pesar de su integración conceptual en el resto de la obra. Ahora bien, afirma Servio (comentando la égloga X, 1 y la geórgica IV, 1) que la segunda mitad del libro IV consistió originariamente en un panegírico a Galo, y que, caído éste en desgracia (26 a. de C.), tuvo el poeta que cambiarlo, por deseo de Augusto, y lo sustituyó por la leyenda de Aristeo (la *fabula Orphei* en segundo lugar es como la *pars pro toto*). Tenemos que dar fe a esta noticia, sobre todo porque no hay el menor síntoma de refundición que pudiera llevar a tal pensamiento; pero ignoramos cuál era el objeto del panegírico en honor de Galo (difícilmente se referiría a su designación como *praefectus Aegypti*, que no tuvo lugar hasta el año 30 a. de C.). También sugiere una redacción posterior del epilión la reproducción de versos del libro I de la *Eneida*, que indudablemente se escribieron antes que el epilión y que en esta égloga se aplican de una forma nueva, como sólo Virgilio podría hacerlo.

Si la historia sólo se integra marginalmente en las *Geórgicas*, apoteosis de la idiosincrasia romana en la vida diaria del campo, en cambio adquiere en la *Eneida* una dimensión decisiva. Ya antes de las *Bucólicas* había acariciado Virgilio el plan de cantar las *res Romanas*; pero la materia le había repelido como poeta (Vita Bern. 19). En el tercer proemio

de las *Geórgicas* anuncia sin ambigüedad su propósito de cantar las hazañas de Octaviano. Pero aunque Virgilio pensara en serio en una epopeya panegírica, era demasiado artista para no rechazar dicha idea. Había que situar a Augusto, el creador de la paz, el renovador de Roma, en una gran conexión, histórico-mítica; sólo así podría comprenderse su obra en la plenitud de su significación; sólo así se podría convertir en el tema de un gran poema que eternizara un momento de la historia del mundo. La idea de reflejar a Augusto en la leyenda de Eneas era concebible desde que César dedicó el año 46 a. de C. un templo a Venus Genetrix, antepasada de la casa Julia, que arrancaba del hijo de Venus, Eneas. El siciliano Timeo de Tauromenion († el 250 a. de C.) había dado a la leyenda una forma que seguiría operando largo tiempo, según la cual se hace corresponder el origen de Roma con la llegada del troyano Eneas. Como elemento de la historia primitiva de Roma pertenecía a la temática consolidada de los Anales. Nevio (que ya habla de Dido y de su hermana Ana) y Ennio la habían cantado en sus epopeyas. Se trataba, pues, de manifestar a través del destino de Eneas aquel germen de la historia romana que más tarde maduraría bajo Augusto. Así se podía transformar la loa del soberano, que sólo quería ver su imagen en los templos al lado de la Dea Roma, en la epopeya de Roma, y ser Virgilio el pregonero de la misión romana en el mundo, el "Padre de Occidente", entendiendo por tal esa forma de vida humana a que abrió el camino la *Pax Romana*. No es de extrañar que un poema proyectado con tal amplitud y variedad haya impregnado la herencia de un mundo: historia y leyenda, religión y filosofía, la plenitud de las posibilidades artísticas que había descubierto la poesía griega y latina; y hasta el presente ha seguido ejerciendo su influjo en la poética y el pensamiento de Europa. Pero cabe aplicar a este cosmos poético lo que anunció el autor de las *Geórgicas* (3, 16): *in medio mihi Caesar erit.*

Como orientación vamos a indicar brevemente el *argumento* de la *Eneida*. Libro I: Eneas, próximo ya a la nueva patria que se le reserva en Occidente, es arrojado a las costas de África con los suyos por una tempestad originada por instigación de Juno, enemiga de los troyanos; la reina Dido lo recibe como su huésped en la ciudad de Cartago recientemente fundada. — II y III: En un banquete y a ruego de Dido narra Eneas la trayectoria de su suerte: la caída de Troya, la huida emprendida por orden divina, junto con su anciano padre Anquises, su hijo Ascanio y los Penates troyanos (II), así como sus viajes erráticos por el Mediterráneo oriental (III); junto a algunos motivos de la *Odisea* se relata también un desembarco en Accio, donde se ha asentado otro troyano, el vidente Heleno, y la muerte de su padre en Sicilia. — IV: Dido, enamorada apasionadamente de Eneas por intervención de Venus, se decide a quebrantar su promesa de permanecer fiel a su difunto esposo Siqueo y trata de retener a Eneas contra el propósito de éste, que le guiaba a su destino. Juno, a quien agradaría al menos hacer fracasar la fundación de una nueva Troya, se alía con Venus a fin de unir a Eneas con Dido. Eneas sucumbe y olvida su misión tan absolutamente que Júpiter se ve obligado a recordarle su destino por medio de Mercurio. Como las súplicas desesperadas de Dido a Eneas no consiguen que éste desatienda la voluntad de los dioses, reniega del infiel —que lo es contra su voluntad— y se suicida. — V: Durante el viaje a Italia una tempestad obliga a Eneas y los suyos a desembarcar en Sicilia; es el aniversario de la muerte de Anquises, y Eneas rinde a su padre brillantes honras fúnebres. Mientras tanto Juno ha logrado persuadir a las mujeres que van en la expedición con Eneas para que se nieguen a seguir adelante: ponen fuego a las naves para impedirlo. La plegaria de Eneas logra que una repentina lluvia apague el fuego; pero la falta de confianza de los suyos casi le hace dudar de su misión. Entonces se le aparece en sueños Anquises: Eneas dejará que se asiente en Sicilia la gente desalentada, continuando con el resto hacia su destino; a su llegada a Italia, ante todo irá a ver a su padre a los infiernos, a fin de que le revele el gran porvenir que le está deparado a su nueva fundación. — VI: Desembarco en Cumas. Acompañado de la Sibila y protegido por una rama de oro, dotada de poderes mágicos, Eneas pasa a través del lago del Averno al mundo de los muertos. Se mencionan diversos encuentros, como el de Dido, y reencuentro con su padre en el Elíseo.

Anquises muestra a su hijo las almas que, en virtud de la ley de la reencarnación, vendrán un día al mundo y sobresaldrán por su excelencia entre los demás romanos: representantes de la romanidad, cuyo perfil histórico se traza en célebres versos (847 ss.). Eneas asciende a la tierra. — VII: Desembarco en el Lacio. Eneas envía una delegación al rey Latino, el cual, obedeciendo a un antiguo oráculo, le recibe honrosamente y le ofrece la mano de su hija Lavinia. Pero Juno suscita un altercado entre latinos y troyanos que pronto lleva a la guerra, de la que el mismo rey Latino se mantiene al margen; quien la abandera es el heroico y despótico rútulo Turno, que pretende a Lavinia y al que favorece la reina Amata. — VIII: Eneas busca aliados, y los encuentra en Evandro, señor de las tierras en las que luego se establecerá la ciudad de Roma; éste le envía tropas a las órdenes de su hijo Palas. También halla eco favorable en el etrusco Tarcón. A ruego de Venus, Vulcano forja las armas para Eneas, entre ellas un escudo grabado con escenas proféticas de la historia de Roma. — IX: Durante la ausencia de Eneas los troyanos son duramente hostigados por Turno. Por la noche tratan los amigos Niso y Euríalo de atravesar el campamento enemigo para notificar a Eneas el peligro; pero la imprudencia de Euríalo hace que ambos encuentren la muerte. También al día siguiente luchan los troyanos sin fortuna. — X: Asamblea de dioses, en la que Júpiter llama al orden a Juno y a Venus por haber tomado parte en la lucha; este mismo día debe tomar la guerra su camino, libre de toda intervención divina. Eneas vuelve y entra en batalla. Turno acaba de lograr una fácil victoria sobre el joven Palas, le arrebata su tahalí y escarnece arrogantemente al moribundo. Esto hace estallar en deseos de venganza a Eneas, pero Juno logra por el momento salvar a Turno. Eneas halla un contrincante en Mecencio; herido éste, su hijo Lauso le cubre la retirada, a costa de su propia vida; cuando el padre se entera, vuelve a la batalla, donde le espera la muerte. — XI: Durante la tregua concertada para dar sepultura a los muertos propone Eneas acabar con la guerra dejando que su suerte dependa de un duelo entre él y Turno. Latino está dispuesto a lograr un arreglo; pero Turno insiste para que se continúe la guerra. Pero como muere asesinada su aliada, la heroica Camila, su proyecto de batalla fracasa. Eneas se instala a la entrada de la ciudad. — XII: El duelo tendrá lugar al día siguiente. Pero he aquí que los rútulos quebrantan el compromiso y la batalla reco-

mienza. Tan sólo cuando Eneas asalta la ciudad desprovista de defensores, Turno acepta el combate individual con el jefe troyano. Juno no es capaz ya de detener el hado; Júpiter empero le hace saber que en el Lacio no surgirá una nueva Troya y que Eneas y sus compañeros se harán latinos. Turno sucumbe y pide clemencia. Eneas se siente inclinado al perdón, pero su vista advierte en el vencido el tahalí de Palas, con lo que carece de todo derecho a conceder la gracia. Con el golpe de muerte que Turno recibe concluye la *Eneida.*

En el *conjunto de la composición* se entrecruza una división general en dos partes (I-VI, VII-XII: "Odisea" e "Ilíada", viaje a la nueva patria y lucha por ella) con una división en tres partes (I-IV: Eneas en Cartago; V-VIII: viaje al Lacio y preparativos para la guerra; IX-XII: el desenlace)[12]. Con todo, ni tales agrupaciones ni cada libro en particular se han compuesto rigurosamente como unidades autónomas; desde el V en adelante se desarrolla una relación dual de preparación y parte principal; los libros I y IV enmarcan el relato que hace Eneas en el II y III. Para la comprensión de la obra hay otros elementos estructurales más sutiles, que tienen mayor importancia que el aparato arquitectónico: el equilibrio mutuo de las diferentes escenas, los temas y motivos que la recorren, las líneas de conexión y las transiciones, cosas que sólo podemos descubrir a través de un análisis interpretativo.

Las *fuentes* y los *modelos* de inspiración son numerosos y de diversa índole. Virgilio es un *doctus poeta,* y la *Eneida,* una interpretación de su mundo; hasta en lo más puramente artístico es el heredero de una doble tradición. Indudablemente que no sólo conoció muchas versiones de la leyenda de Eneas, divergentes en los detalles, de cuyos elementos se sirvió libremente, sino que estaba familiarizado con las tradiciones (notablemente helenizantes) de la antigua Italia (oscos, umbros y etruscos) y de Sicilia. En su mundo subterráneo se mezclan rasgos de la *Nekyia* homérica y de una catábasis, que no nos es dado ya captar, junto con creencias religiosas y filosóficas (tales como la doctrina estoica del alma cósmica, la idea de purifi-

[12] ¿O V-IX, X-XII? Cfr. W. A. Camps, Class. Quart. 1959, 53 ss. La asamblea de los dioses al comienzo del X se ha proyectado como preludio de la última fase.

cación órfica, la metempsícosis pitagórica)y elementos todos de valor desigual, pero que en cada caso servían a los propósitos del artista; muchos de ellos no están en general testificados literariamente, como el motivo de la rama de oro, propio de los cuentos, o el detalle (tal vez inventado *ad hoc)* de que las almas de los futuros romanos tuviesen ya la figura que poseerían en la tierra.

Los "modelos" poéticos son en primer lugar Homero y Ennio. El lector debía reconocerlos como tales; esto era intención del poeta. Frente a los críticos —antiguos y nuevos— de sus *furta,* Virgilio ha tenido razón advirtiendo que es más fácil arrancar la maza a Hércules que un verso a Homero. Una epopeya heroica tenía que ser "homérica"; así lo exigía la antigua poética. Y Virgilio se presenta como un homérida, no sólo por sus elementos estilísticos (epítetos, fórmulas, comparaciones, versos estereotipados), no sólo en la adopción (y transformación) de motivos, situaciones y episodios, sino hasta en la composición (relato de los viajes erráticos después de salvarse del naufragio en el último viaje; secuencia de escenas de lucha); pero siempre se trata de un Homero distinto, "with a difference". Esto se manifiesta en primer lugar en el tratamiento psicológicamente más diferenciado de las personas, cosa en que ya se habían empeñado (no sin influjo de la tragedia) la epopeya alejandrina (Apolonio de Rodas), luego Catulo y los elegíacos: en el libro dedicado a Dido tenemos ante nuestros ojos la integración de estos elementos. Pero Virgilio avanza todavía más: desplaza el centro de gravedad de los acontecimientos hacia las vivencias de los héroes; en vez de la narración objetiva entra en juego la reviviscencia del autor, que, por así decirlo, se objetiviza (algo así como la "transformación" de un actor en el personaje que representa, que, por otra parte, responde también en cierto sentido a su realidad personal); sólo en este proceso le llega al poeta el sentido de la doble vivencia y encuentra la interpretación de la historia a través de su propia situación histórica. Con ello cada uno de los elementos recibidos adquiere una función nueva.

Los héroes de Homero son individuos típicos, mientras que el Eneas de Virgilio es el representante idealizado de su pueblo; de ahí que le falten los rasgos individuales y que —precisamente por romano— sea *magnanimus* y *pius.* El héroe homérico se encuentra frente a su destino, que no puede alterar, y al que los mismos dioses se han de someter; pero *hic et nunc* se siente dueño de sus decisiones. Para Eneas, la *raison d'être* estriba en la voluntad *(fata)* de los dioses: que

llegue a ser el antepasado de los romanos. El poema de Homero narra la historia (o lo que se consideraba como tal) por sí misma, y también su profunda humanidad se nos ofrece espontáneamente; la humanidad de Eneas tiene algo de programático, como su destino, que constantemente arranca de Troya y se orienta hacia Roma. Este destino (*fatum* y, más corrientemente, *fata*) es al mismo tiempo el sentido de la historia del mundo, tal como la podía concebir un romano de aquella época. Los *fata* (y tampoco esto es homérico) se identifican con Júpiter: por lo cual se afirman tanto frente a Juno, que no quiere acatarlos, como frente a Venus, que trata de favorecerlos; en la tierra los hados llevan a cabo la destrucción de Dido —cuyo conocimiento sobre el "destino" de Eneas es oscurecido por su pasión— y de Turno, que, obcecado, trata de desviarlos. Eneas se somete a los hados y los sigue: primeramente como ser todavía no autónomo, obedeciendo a su padre, y luego tanteando y avanzando finalmente con un consentimiento libre y consciente: *volentem fata ducunt* es una consigna que también se cumple en él. Su misión sólo se le anuncia inicialmente de una manera vaga; mas conforme se le aclara (en el transcurso del libro III) la meta de su viaje, la misión de Eneas se le vuelve cada vez más clara y definida a lo largo de toda la obra. Con esto, Eneas experimenta una especie de evolución: pero es el progreso del peregrino, a quien espera finalmente (12, 794) la apoteosis. Claro es que se trata también de un camino trágico; mas el dolor pertenece a la misma esencia de la vida: *sunt lacrimae rerum*. Pero donde quiera que existe un objetivo, allí hay una esperanza.

Sobre este fondo los destinos individuales adquieren un carácter "romántico" (Dido, Niso y Euríalo, Evandro y Palas, Mecencio y Lauso, Camila). Considerados en sí, estos "episodios" constituyen los pasajes más bellos de la obra. Nada nos sobrecoge tanto como la muerte de los jóvenes Euríalo, Palas y Camila, descrita, no obstante, sin sentimentalismos. Aparentemente episódicas, estas escenas ocupan, sin embargo, sólidamente su sitio en el plan de conjunto (tan sólo los antecedentes sobre Camila, 11, 539 ss., no parecen integrados perfectamente en la obra). Pero sobre todas estas figuras episódicas sobresale Dido. El que Eneas la tuviese que abandonar no es sólo (como en Nevio) la primera raíz de la enemistad entre Roma y Cartago. Dentro de la misma *Eneida*, Dido perdura más allá de su muerte: en el encuentro ocurrido en el Averno, Dido se aparta de Eneas sin pronunciar una palabra; pero su recuerdo emerge más de

una vez como una sombra (5, 571; 9, 266; 11, 73 ss.), como persiguiendo a Eneas —y a nosotros—. Es como la víctima que tiene que ofrendar el fundador de un imperio.

Las escenas que se refieren a los combates poseen la perfección de un arte formal, pero les falta vida. En cambio Virgilio alcanza la plenitud de su poder de sugerencia al describir solemnidades e intervenciones numinosas, v. gr., al tratar de los numerosos prodigios (cfr. a este respecto H. Kleinknecht, Hermes, 69, 1944, 66 ss., que sitúa de una manera convincente la muerte de Laocoonte en el libro II); es en su conjunto numinosa la visita de Eneas a Evandro, en el lugar de la futura Roma: sobre todo es digno de notarse que aquí, en el mundo circundante del cantor de la Arcadia, se destacan los rasgos "arcádicos". El poeta de ideas que es Virgilio se expresa sobre todo en el libro VI, con muchos puntos de contacto con la "República" de Cicerón.

Menos problemático es el elemento enniano de la *Eneida*; se trata de una especie de competencia con su antecesor sobre planos aproximadamente iguales, y las dimensiones específicas de la *Eneida* no entran aquí en juego. Ennio había ya contado lo esencial (cfr. Parte 1.ª, pág. 61). El eco ligeramente amortiguado de los versos y del estilo ennianos produciría la impresión de una dignidad arcaica sin la pesadez arcaica; en el nuevo poema de los romanos resonaría siempre de nuevo lo añejo. También se distinguen tonalidades lucrecianas, así como en las *Geórgicas* se encuentran algunas reminiscencias de Ennio.

¿Aparecen en la *Eneida* huellas de su estado inacabado? Esto es cierto en cuanto a los hemistiquios, de los que sólo el de III, 337, deja incompleto el sentido. Desde el punto de vista de la composición, los libros III y X causan la impresión de lo inacabado, sobre todo por la inconsistencia en la correlación temporal de los sucesos; véase lo dicho en la pág. 208 sobre Camila (libro XI). También se han querido encontrar *tibicines*, v. gr., en la escena de Júpiter-Venus del libro I. El hecho de ser preciso un análisis penetrante para descubrir tales huellas de obra inacabada (a excepción de los hemistiquios) nos permite adivinar el nivel artístico a que habían llegado los poetas de la época de Augusto. Claro está que, en este punto, hemos de pasar por alto pequeñas discrepancias y "contradicciones" relativas a detalles. Pueden encontrarse en toda obra de gran envergadura; en

todo caso Virgilio pudo remitirse sin pedantería a las "contradicciones" de la *Ilíada* y la *Odisea,* que, a sus ojos, poseían el valor de creaciones individuales de un poeta.

Ya los contemporáneos tuvieron conciencia de la importancia de la obra virgiliana. La crítica desfavorable de que dan testimonio las Vidas y Comentarios tuvo que enmudecer bien pronto. Q. Cecilio Epirota, liberto de Ático, introdujo el estudio de Virgilio en la escuela, donde aún perdura. Pero también los poetas están, desde entonces, bajo el influjo de Virgilio, incluso aquellos que siguieron caminos diferentes, como Lucano. Un fervoroso admirador e imitador de Virgilio fue Silio Itálico (págs. 264 s.), a quien Cornuto, maestro de Persio, dedicó un escrito sobre Virgilio. Hasta los arcaístas lo admitían como modelo. Un tal Floro escribió en tiempos de Adriano sobre el tema *Vergilius orator an poeta.* A medida que se esfuman las fronteras entre la prosa y la poesía, Virgilio influye también en la prosa "poética". En la Antigüedad tardía lo aprecian casi por igual los cristianos cultos y la reacción nacional romana; San Agustín lo rechazó en los años de su madurez, pero no sin tener que violentar su corazón.

M. Valerio Probo hizo una edición crítica; pero es dudoso que los manuscritos conservados de la Antigüedad tardía deriven de ella. Los ocho manuscritos antiguos de Virgilio, conservados más o menos completos, se cuentan entre los más preciosos restos materiales de la literatura romana. Dos de ellos (el "Augusteus", dividido entre Berlín y el Vaticano, y los fragmentos de San Gall) están escritos en la rara *capitalis quadrata,* derivada de la clásica escritura monumental, mientras que los demás lo están en la *capitalis rustica,* más ligera y estrecha. Entre los últimos sobresale el "Vergilius Vaticanus" (Vat. lat. 3225, siglo IV) por sus ilustraciones, importantes para la historia del arte (Facsímil editado por Fr. Ehrle, [2]1930). Los numerosos manuscritos de la Edad Media a partir del siglo IX derivan en parte de antiguos ejemplares desaparecidos; conocemos otras variantes por los gramáticos. Falta aún una *recensio* exhaustiva del texto virgiliano.

Se comenzó muy pronto a escribir comentarios sobre Virgilio; sólo se han conservado los redactados a partir del siglo IV y V. Junto a los *Saturnalia* de Macrobio (pág. 298), donde se habla bastante de los problemas virgilianos, son de importancia: 1.º, el comentario de Elio Donato; sólo se conserva la introducción a las *Bucólicas,* pero su discípulo Servio hace frecuentes referencias a él; 2.º, el comentario de Servio, de carácter más bien gramatical, destinado a las lecciones escolares; 3.º, los llamados *Scholia Danielis* en atención a su primer editor. Se opina diferentemente sobre la mutua relación entre los tres comentarios. Es seguro que una rama importante de la tradición de los escolios de Servio y Daniel pasa por Irlanda; allí también recibieron su forma actual los escolios de Berna, que son un extracto de los comentarios antiguos, obra tal vez de Adamnán de Iona († 704). El erudito pagano Ti. Claudio Donato escribió un comentario preferentemente retórico, quizá en el siglo V; es singularmente objetivo un comentario a las *Bucólicas* y a las *Geórgicas* que lleva el nombre de Probo, cuyo germen podría remontarse al famoso gramático.

El Medievo reconoció en Virgilio no sólo un modelo del estilo latino tal como lo veían los gramáticos, sino al sabio que presagió el cristianismo; desde el siglo XII llega a tenérsele por mago y circula una leyenda virgiliana. Su *Imitatio* atraviesa toda la poesía medieval; L. Traube ha llegado a llamar al siglo IX la *aetas Vergiliana*; pero también más tarde se producen epopeyas de tipo virgiliano: la canción de Walthari, la Alexandreis de Walter de Châtillon, la Guerra Troyana de José de Exeter. Aun la epopeya nacional, como la *Canción de Rolando* y la de *Los Nibelungos,* es deudora de Virgilio. Dante representa una nueva relación respecto a él: no es tanto una imitación como un renacimiento, cosa que esencialmente vale también para los grandes poemas de la temprana Edad Moderna. El redescubrimiento de Homero oscureció temporalmente la celebridad de Virgilio, sobre todo en Alemania, pero sin producir ninguna gran epopeya que estuviera con la *Iliada* y la *Odisea* en relación parecida a la de *Os Lusiadas* o la *Gerusalemme liberata* con la *Eneida.* Es posible que las causas estriben parcialmente en la situación literaria de aquel tiempo; mas ante todo arranca de Virgilio hacia nuestro mundo un camino más ancho que de Homero. No tiene razón de ser una comparación valorativa entre obras incomparables; mejor sería preguntar qué es lo que le falta a cada una de

ellas; así se comprobaría que, por ambos lados, hasta las pérdidas constituyen ganancias. En el arte de conseguir una plenitud de posibilidades del riguroso hexámetro con los medios más moderados, en el de exponer un tema saturado de significación en un estilo transparente y casi enteramente desprovisto de retórica y en dar la justa medida de equilibrio al carácter especial de cada obra lo mismo que a la multitud de sus detalles en la unidad del conjunto (cfr. Macr. Sat. 5, 1, 19; 2, 1), en todo esto Virgilio apenas tiene rival.

BIBLIOGRAFÍA: Última síntesis: K. Büchner, RE 8 A, 1021-1486. De la bibliografía más antigua son de valor permanente: W. Y. Sellar, *The Roman Poets of the Augustan Age:* 1. *Virgil,* [2]1897; el comentario inglés de J. Connington y H. Nettleship, 3 vols., [6]1912; y J. Henry, *Aeneidea,* 4 vols., 1873-1889. Se hicieron básicos para el nuevo estudio de Virgilio: R. Heinze, *Vergils epische Technik,* [3]1915 (ahora reimpreso); y el *Kommentar zu Aeneis VI,* de Norden.

T. Frank, *Virgil: a biography,* 1922. — E. K. Rand, *The magic art of Virgil,* 1931. — W. F. Jackson Knight, *Roman Virgil,* 1944. — J. Perret, *Virgile: l'homme et l'oeuvre,* 1952. — Th. Haecker, *Vergil, Vater des Abendlandes,* [7]1952 (Ensayo de una interpretación histórico-filosófica) *. — Obras sobre temas especiales: De entre la bibliografía sobre el problema del *Appendix* sobresale la edición explicativa del *Culex,* de F. Leo, 1891; es sugestivo F. Dornseiff, *Sitzungsber.* Leipzig 97, 6 (1951), 1 ss. (*Catalepton, Culex, Aetna*). Sobre la situación del problema orientan K. Büchner, lugar citado, 1062 ss., y más sucintamente G. E. Duckworth, *Recent work on Virgil* (1958), 3 ss. — Sobre las *Bucólicas*: H. J. Rose, *The Eclogues of Virgil,* 1942. — Sobre las *Geórgicas*: Edición explicativa de Will Richter, 1957. — Sobre la *Eneida*: V. Pöschl, *Die Dichtkunst Vergils: Bild und Symbol in der Aeneis,* 1950. — Aspectos particulares: C. Bailey, *Religion in Virgil,* 1935; *Virgil und Lucretius,* 1947. — K. Büchner, *Der Schicksalsgedanke bei Vergil,* 1947. — D. Comparetti, *Virgilio nel medio evo* (nueva edición por C. Pasquali), 2 vols., 1943.

2. Q. HORATIUS FLACCUS

Apenas puede hallarse un contraste mayor con Virgilio que el del meridional Horacio. Pequeño e inquieto, aunque

* Trad. esp. de V. García Yebra: *Virgilio, Padre de Occidente,* Madrid, 1945.

obeso en sus últimos años (lo que da pie a que Augusto bromee al respecto en una carta); nada despreciativo del vino y de los goces del amor, aunque sin llegar a perder la cabeza en tales cosas; observador perspicaz, inclinado al escepticismo, crítico y autocrítico, cuidadoso de defender su independencia de pensamiento y de acción y, precisamente por esto, amigo cabal y de toda confianza; "cerdo de la piara de Epicuro" (Epíst. 1, 4, 16), pero en todo caso un epicúreo romano, que profesa la *hedoné* [13] dentro de una vida conforme a la naturaleza, en una *virtus* humana, alejada del dogmatismo y del rigorismo estoicos; dotado de un sentido por lo auténtico, de un buen gusto en la sencillez (Carm. 1, 38) y de un tacto infalible en todas las situaciones y en todos los ámbitos de la vida: así valora la gran empresa de Augusto y afirma el objetivo de sus reformas y así, después de Virgilio, llega a ser el testigo más significativo del espíritu de la época de Augusto y, junto con aquél, el creador de su estructura poética.

El que Horacio sea una figura tan viva para nosotros se lo debemos en parte a la *Vita* de Suetonio, pero sobre todo a los autotestimonios del poeta en su obra (sobre todo Sat. 1, 6; 2, 6; Epíst. 1, 19; 2, 2).

Nació Horacio el 8 de diciembre del 65 a. de C. en Venusia, en los confines de Lucania y Apulia. Su padre era un liberto, más tarde recaudador de contribuciones *(coactor exactionum)* en Roma, que nunca abandonó el género de vida de la gente humilde. En cambio hizo todo lo que pudo por el bien dotado Quinto: en vez de enviarle a la escuela de la ciudad provinciana, en la que daban el tono los petulantes hijos de los centuriones, descendientes de los veteranos de Sila, se dirigió con su hijo a Roma, aunque no abundaba en recursos, y le puso en la escuela del famoso gramático

[13] Es intraducible: "placer" es poco y "gozo" es demasiado.

Orbilio (cf. Bardon, *Lit. lat. inconnue*, I, 293 s.). Allí se le "encajó" ante todo la *Odisea* de Livio Andrónico; luego leyó a Homero incluso en el original griego. De Roma partió Quinto a Atenas para cursar la filosofía. Como muchos de sus condiscípulos, se alistó en el otoño del 44 en el ejército de Bruto. Pudo escapar con vida de la batalla de Filipos, en que tomó parte como tribuno militar; pero la carrera que la victoria de Bruto le habría abierto había concluido para él. La casa y la finca de su padre cayeron víctimas del triunvirato, de modo que Horacio tuvo que pensar en la manera de ganarse el pan. Compró un puesto —¿tal vez con los ahorros de su servicio militar?— como *scriba quaestorius* (secretario de la caja y del archivo del Estado), con lo que se aseguró la subsistencia; cuando más tarde se independizó, se mantuvo fiel al *collegium scribarum*, al que se incorporó con aquella colocación. Junto a su quehacer de funcionario, que no podía satisfacerle humanamente, comenzó a componer poesías. Seguramente que Horacio ya escribió versos siendo estudiante, según la moda de entonces (tal es probablemente el sentido de la autoironía: *paupertas impulit audax / ut versus facerem*, Epíst. 2, 2, 51 s.). No tardó en llegar el éxito: a Virgilio y Vario les llamó la atención el joven poeta y lo recomendaron a Mecenas. La primera presentación ante este hombre influyente resultó una experiencia penosa: Horacio no llegó más que a balbucear unas palabras incoherentes sobre su humilde origen; también fue poco expresivo Mecenas y lo despidió sin compromiso. Durante nueve meses Mecenas no volvió a dirigirse a él y sólo al cabo de este tiempo invitó a Horacio a incorporarse a su círculo. El viaje a Brindis que hizo el año 37 acompañando a Mecenas nos muestra ya a Horacio como parte integrante de aquel círculo; antes de terminar el segundo libro de sus sátiras, era ya dueño de una finca en las montañas sabinas, regalo que le colmó de felicidad toda su vida.

El primer libro de sátiras *(Sermones)* lo concluyó probablemente el año 35; el segundo y los *Iambi* (Epodos), el 30 a. de C. En ambos géneros percibimos al joven poeta, con su personalidad y su agresividad, en el camino evolutivo que no sólo le llevó de la imitación de las formas literarias a su soberana asimilación, sino también del pesimismo político (Epod. 7, 16) a la atenta participación en un nuevo orden que gradualmente se perfilaba (Epod. 9, 1; cfr. Carm. 1, 14, 17 s.).

Epodos y sátiras corren parejos en la creación horaciana; pero sólo unos pocos pueden fecharse (v. gr., Sat. 1, 5 en el año 37 a. de C.). Mucho se ha tratado de la relación de tiempo en que se halla el epodo 16, que ciertamente es de los más antiguos, con la égloga IV de Virgilio. El consejo desesperado que da Horacio a una asamblea imaginaria de conciudadanos para que se refugien en las Islas Bienaventuradas y la profecía virgiliana sobre la vuelta de una edad áurea tienen que relacionarse entre sí. Yo me pronunciaría por la prioridad de Horacio, contra la opinión de B. Snell (Hermes 73, 237 ss.). Por más que la égloga IV, 21 s., se comprende mejor como modelo del epodo 16, 33 y 49 s., que al revés, en cambio resulta poco probable que el joven poeta Horacio negase radicalmente la esperanza de Virgilio, de quien precisamente entonces era deudor.

Los *Iambi* tienen su origen en la primitiva época griega. En aquel mundo, política y socialmente inquieto, constituyen la forma normal de la invectiva tanto política como personal. Su maestro fue Arquíloco de Paros (del siglo VII a. de C.); y Horacio los compondrá de acuerdo con su estilo y espíritu. Recoge de los griegos el trímetro yámbico, que es mucho más ceñido de construcción que el senario romano. Lo que no podía aceptar era el ataque desenfrenado contra personajes de la vida pública; el objeto no guarda ya proporción con la violencia de sus insultos. Las pocas personas atacadas apenas tienen importancia: el poetastro Mevio (10), la hechicera Canidia (3, 5, 17) —según Porfirio en Epod. 3, 7, sobrenombre que designa a la envenenadora Gratidia—, el usurero Alfio, descrito sólo como un tipo humano (2); además se presenta a Mevio tan sólo, por decirlo así, como etiqueta de un estudio de Arquíloco (el epodo 10 pertenece a las piezas más antiguas) y Alfio es introducido como locutor al

final del epodo 2 —inesperadamente, como el carpintero Caronte en Arquíloco—, a fin de dar un carácter satírico a la nostalgia por la vida del campo en labios de tal personaje. La invectiva más mordaz, el Epod. 4, contra un advenedizo en tiempo de la guerra con Sex. Pompeyo (37-36), es anónima. Los tres poemas políticos (Epod. 1, 9, 16) implican una profunda vivencia, pero no a la manera de Arquíloco. Los epodos 11 y 15 se alejan todavía más de él, con sus reminiscencias elegíacas; el epodo 13 anticipa varias odas (especialmente 1, 7) por su tema, construcción y temple anímico. En consecuencia, el *iambicum genus* se convierte en manos de Horacio en una forma muy personal. Los gramáticos dieron a la colección el nombre de Epodos porque en la mayoría de las composiciones un verso más breve (*epodos*) sigue normalmente a otro más largo: por lo regular trímetro y dímetro yámbico, junto con metros dactílicos y a veces una mezcla de ambos (v. gr., hexámetro y dímetro yámbico en 15; hexámetro y trímetro en 16). La forma de epodo y la unión de versos dactílicos y yámbicos se halla ya en Arquíloco.

En los *Sermones*, Horacio entra en competencia con Lucilio, cuyo espíritu varonil y agudeza satírica admiraba tanto como le chocaba su estilo descuidado, la falta de pureza en el lenguaje y la pesada construcción del verso. La severa crítica con que le trata en la sátira 1, 4 y 10, da paso a la comprensión histórica y humana en la 2, 1. Horacio pretende renovar a Lucilio, de la misma manera que Virgilio pretendía hacerlo con Ennio; de ahí que le sorprendamos tratando muchos temas lucilianos (el viaje: 1, 5; el banquete: 2, 8). Pero de la imitación surge siempre la personalidad propia de Horacio; ¿quién será capaz de decidir si un acontecimiento como el viaje a Brindis lo experimentó Horacio "lucilianamente" o si en la poesía de Lucilio volvió él a revivir una experiencia propia? Naturalmente, aquí también tropezó nuestro autor con las mismas limitaciones que en la composición yámbica: la crítica desconsiderada que Lucilio hizo de su tiempo era ya imposible, y más para quien contase con el origen humilde de Horacio y con su pasado político. También aquí las invectivas se dirigen a personas sin significación política, como Tigelio (1, 2 y 1, 3), Nasidieno Rufo (2, 8; ¿personaje inventado?) o la figura ya conocida por los epodos, Canidia (v. gr., 1, 8); la invectiva es también a menudo sólo el punto de arranque (1, 2). Como materia satírica, la crítica social (adulterio: 1, 2; captación de herencia: 2, 5; obsequiosidad jactanciosa: 2, 8) pasa a

un segundo término frente a la predicación filosófico-popular al estilo de Bión de Borístenes (siglo III a. de C.; cfr. Epíst. 2, 2, 60). Las diatribas cínicas (también ellas se llaman *sermones)* estaban tan presentes a los ojos de Horacio como los *sermones* de Lucilio. Son temas "biónicos" la insatisfacción ante las limitaciones de la propia vida y la envidia por lo ajeno (Sat. 1, 1) así como las paradojas estoicas de 1, 3 y 2, 3; a este tipo pertenece también el "sermón" del esclavo Davo, el cual, aprovechándose de la libertad que dan las Saturnalias, le pone delante el espejo a su amo —Horacio— y, apelando al predicador callejero Crispino, proclama su filosofía de que tan sólo es verdaderamente libre el sabio (Sat. 2, 7). Es propio del estilo de la diatriba que semejante "prédica" se presente en forma simuladamente dialogada (en especial ocurre así en el libro II). Pero donde Horacio se supera a sí mismo es cuando cuenta pequeñas experiencias (la anécdota del campamento de Bruto, 1, 7; o aquella otra en la que trata de librarse de un transeúnte importuno en la via Sacra, 1, 9), cuando habla de su vida y relaciones con Mecenas (1, 6) o al contrastar un día agitado en la ciudad con el idilio de su finca sabina (2, 6), contraste que finalmente desembocará en la diatriba con la fábula del ratón de la ciudad y del campo, con su clara moraleja. Si es verdad que ya existían en la naturaleza de la *satura,* como en la diatriba, ciertos elementos formales esenciales —diálogo, ejemplos ilustrativos, variedad y secuencia libre de los temas—, es también evidente que Horacio los ha llevado hasta la cumbre de la perfección; aquí se convierten en instrumentos perfectos el lenguaje, el estilo y el manejo diferenciado del hexámetro. La condición normal del tono de conversación culta se eleva o desciende según el tema y la disposición anímica, desde el tono de la plegaria fervorosa (2, 6, 1 ss.) hasta el realismo crudo (2, 1, 114 ss.) o la parodia épica (2, 1, 13 ss.; 2, 5, 59 s.).

Los *Iambi* y el libro I de los *Sermones* aparecen claramente dedicados a Mecenas, como es de ver por la composición inicial. El libro II de *Sermones* se abre con una conversación entre Horacio y el jurista C. Trebacio Testa (con el fingido ruego de que le enseñe la ciencia del derecho, pues las sátiras podrían llevar a su autor ante los tribunales si se denunciasen como *mala carmina);* pero aun en este libro II se le reserva a Mecenas un puesto de honor en 2, 6.

Al publicar Horacio el año 23 a. de C. tres libros de canciones *(Carmina)*, que se denominan "odas" a partir de los comentadores del Imperio, tenía plena conciencia de conquistar nuevas tierras para la literatura romana. Su pretensión de ser el primero en "cantar el himno eólico en su forma itálica" (Carm. 3, 30, 10 ss.) no queda desvirtuada por el precedente de la poesía "sáfica" de Catulo y su plegaria a Diana, y mucho menos por la imitación de la lírica helenística que hizo Levio (Cfr. Parte 1.ª, pág. 119). Solamente Horacio era capaz de recrear, aun en esta época de auge cultural, la primitiva lírica griega, la forma poética más excelsa e inaccesible de la poesía helénica, cuyos maestros, Píndaro y Baquílides, Anacreonte, Alceo y Safo, hacía ya mucho que no eran en su propio país más que grandes nombres; sólo Horacio, que era el más "griego" y, precisamente por su comprensión de la manera de ser extranjera, al mismo tiempo el más romano de los poetas de Roma.

Algunos ensayos líricos de Horacio pueden remontarse a la época de los últimos epodos, de los que algunas odas apenas se distinguen en tema y estilo: *Solvitur acris hiems* (Carm. 1, 4) o *Laudabunt alii* (1, 7) podrían contarse entre los epodos. También debió escribirse la dedicada "a la República" más bien antes que después de la batalla de Accio. Pero aun una obra maestra como el *Nunc est bibendum* (1, 37) la escribió seguramente en época temprana, muy poco después de la muerte de Cleopatra (el 30 a. de C.).

Cuando Horacio, que se apoya en el jónico Anacreonte, Baquílides y Píndaro, designa su poesía lírica como *Aeolium carmen*, con ello se refiere en primera línea a la forma métrica. Sus odas representan la lírica griega en casi toda su extensión; pero en realidad ni elaboró "anacreónticas" ni imitó las artísticas estrofas de la lírica coral, ni siquiera en la canción secular *(Carmen saeculare)*, donde la ocasión ritual podía sugerirlo. La métrica de su versificación es la eólica; para más de la mitad de las poesías emplea las estrofas alcaica o sáfica. En forma análoga a estas composiciones de cuatro versos, ha fusionado también pares de epodos o versos estíquicos como los asclepiadeos en estrofas de cuatro versos. ("Lex Meinekia-

na": para su problemática cfr. K. Büchner, *Sitzungsber.* Leipzig, phil.-hist. Klasse 91, 2, 1939). Los versos eólicos de Horacio se atienen a una norma estricta: mientras que los antiguos líricos se permitían ciertas libertades respecto a las cantidades con tal de conservar el mismo número de sílabas, Horacio, de acuerdo con la costumbre helenística y romana, mantiene un esquema riguroso y determinado para cada tipo de versos. También representa una novedad la atención severa a las cesuras. R. Heinz (*Die lyrischen Versmasse des Horaz,* 1918) demuestra que, en la composición de sus versos eólicos, Horacio no siguió ninguna teoría métrica, sino la práctica tradicional, junto con el propio sentido musical.

De Alceo también tomó temas Horacio, y ello con más frecuencia que de otros poetas, como la oda "a la República" (1, 14) o la Queja de Neobule (3, 12; también procede de Alceo el metro jónico). Con gusto deja resonar al principio de una poesía unos versos de Alceo, a manera de motivo (v. gr., 1, 18; 1, 37); con ello pretende Horacio colocar su composición como equivalente de una pieza griega famosa. Análogamente, la 1, 12, cuyo comienzo imita la segunda oda olímpica de Píndaro, se presenta de este modo "pindáricamente". Por lo que sabemos, muchas odas carecen de un determinado modelo griego; son creaciones libres dentro de un estilo tradicional. De Safo no tiene Horacio más que la forma de las estrofas; era lo bastante poeta como para sentir que Safo era inimitable. Sólo tímidamente se atrevió a hacerlo con Píndaro; los carm. 1, 12 y 3, 4 pertenecen a las composiciones más recientes de la colección. Sólo lo conquistó para sí en el libro IV, muy posterior, pero en un estilo lírico propio, ya perfectamente desarrollado. La competición con Píndaro en la forma propia de éste se la deja a los diletantes como Julo (4, 2).

La canción lésbica se cantaba al son de la lira; esta idea se conserva consecuentemente en las odas de Horacio. Es una ficción estilística; Horacio compone para la recitación y para la lectura. Tan sólo el carmen secular se hizo expresamente para la declamación de un coro de muchachos y muchachas; pero la lírica lésbica no era precisamente canto coral.

La colección de odas no se limita de ningún modo a obras acabadas; como había hecho en sus primeros libros de poesías, también aquí conserva Horacio intencionadamente muchos estudios, como, por ejemplo, *Vides ut alta* (1, 9: "versos bonitos, pero que no cons-

tituyen ninguna poesía", dice Wilamowitz), o la oda a Paris (1, 15): tentativa primeriza de tratar líricamente temas mitológicos, acaso para dar realce a poesías tan maduras como su versión de la leyenda de Hipermestra o Europa (3, 11 y 27). Por supuesto que el orden de las poesías no es cronológico; predomina el principio de la variación temática y métrica. Tan sólo constituye una unidad en ambos sentidos el grupo de las "odas a los romanos" (3, 1-6). Al principio del libro I (1, 2-9) Horacio presenta sus estrofas características una tras otra; al mismo tiempo, por su encabezamiento, estas poesías son dedicadas a personalidades relevantes: Augusto, Virgilio, Sestio (cónsul el año de su aparición), Agripa, etc. La colección está encuadrada por poemas a Mecenas (1, 1 y 3, 30), que se relacionan entre sí por la versificación asclepiadea, que el autor ha escogido sólo para ellos en estos dos lugares (y sólo nuevamente en 4, 8); pero sobre todo los unifica su carácter programático: la esperanza de verse asociado a los nueve poetas líricos que siguen el canon griego y la conciencia del cumplimiento de su deseo.

Horacio vio en las *Odas* la cima de su arte poético; será inmortal como *Romanae fidicen lyrae.* En cambio el lector moderno halla la mayor dificultad en aproximarse a la lírica horaciana. Naturalmente no hay que acercarse a ella con la idea romántica de la poesía vivencial. Pero aun comparada con la lírica lésbica, la lírica horaciana resulta altamente estilizada. En el conocido diálogo poético 3, 9 *(Donec gratus eram tibi),* la pareja de enamorados carece de toda individualidad: cada motivo se reduce a su forma más general; el paralelismo en que se desenvuelve nos hace pensar en el gracioso formalismo de un ballet rococó; pero aun en su intencionada artificialidad, la poesía conserva una vida intensa. Si bien este ejemplo representa un caso extremo de objetivación, Horacio al hablar él mismo en algunas odas suele ocultarse detrás de situaciones y reflexiones típicas; con todo, aporta a menudo tonalidades personales a temas tradicionales, en el sentido de darles una ligera perspectiva filosófica. Pero donde Horacio se comunica más inmediatamente es en las poesías sobre la amistad, como en la plegaria que

pide buen viaje para Virgilio (1, 3), así como en algunas de sus odas a Mecenas (1, 20; 2, 17).

La mitología no sólo ocupa un lugar en sus poemas con motivos legendarios, sino también en odas a que han dado pie algunos sucesos históricos. No es fácil decir lo que representan los dioses para Horacio, aunque tantas veces se refiera a ellos. El motivo puramente literario *relicta non bene parmula* demuestra ya con bastante claridad que no creía realmente que Hermes le hubiese salvado en la batalla (2, 7) al estilo de los dioses homéricos; tampoco significa una profesión de fe el que haya presentado un arrebato báquico (2, 19) con el *credite posteri;* y la frase *Mercuri facunde nepos Atlantis* (1, 10) resulta tan poco una expresión de religiosidad como el *O nata mecum consule Manlio* (3, 21: cfr. E. Norden, *Agnostos Theos,* pág. 143 ss., a este respecto). En cambio la ofrenda a la fuente Bandusia (3, 13), que sólo se ha inmortalizado gracias a las odas de Horacio, es realmente un acto sagrado, y el agradecimiento a la Musa (4, 3: *Quem tu, Melpomene)* es algo más (¿cuánto más?) que mera metáfora; resuena también un tono auténtico en medio del mundo pastoril en el verso *dis pietas mea et musa cordi est* (1, 17, 13 s.). El escéptico Horacio había conservado cierto sentido para lo numinoso; como poeta, los dioses eran para él algo más que meras convenciones estéticas, y como hombre, su culto representaba algo más que una fórmula. La mayor prueba de esto la encontramos en el *carmen saeculare;* lo preludian las odas de los romanos. El poeta habla como maestro y amonestador, como *Musarum sacerdos,* cuya misión política (en la acepción antigua de la palabra) nos la da la oda 3, 4; y como quiera que él ha experimentado en sí el beneficio de la vida sencilla y auténtica, ve en la vuelta a ella —la obra pacificadora de Augusto— la salvación del país. Junto a la consejera Juno (3, 3) y al ejemplar Régulo (3, 5) también puede servir de modelo a los demás su propio género de vida (3, 1, 47 s.).

El éxito que tuvieron las odas entre el público romano no respondió en absoluto a las esperanzas que el poeta había alimentado. Desilusionado abandona Horacio la "alta" poesía y emprende de nuevo los *sermones* filosofantes, si bien no representan para él la poesía verdadera. Así, pues, compone entre el 23 y el 20 a. de C. el primer libro de las Epístolas.

El poema introductorio, dirigido a Mecenas, brota de aquella decisión resignada; la última composición que precede al epílogo la fundamenta. Todas las veinte cartas tienen su destinatario, por lo que se presentan como dirigidas a personas determinadas; esto no obstante, desde el comienzo hasta el final se han redactado pensando en el público. Se desvanece en ellas la acritud de las sátiras, cediendo lugar a una sabiduría de la vida formulada con toda cortesía. En la carta al amigo Aristio Fusco (10) revive el viejo tema sobre "la ciudad y el campo", así como en la respuesta (probablemente ficticia) a su administrador (13), que quisiera trasladarse a la ciudad debido a la monotonía de la vida del campo, mientras el poeta encuentra la estancia en Roma cada vez más fastidiosa y menos natural. El sentimiento de ir entrando en la vejez resuena también en el poema introductorio, lo mismo que en el final; este último es un epílogo del autor a su libro, al que, empleando la imagen de un hermoso niño, le pronostica la inevitable decadencia hasta llegar a convertirse en un pobre maestrillo senil. Es personalmente interesante la breve carta a Tibulo (4), y más aún la extensa a Mecenas (7). Sentía Horacio que su protector deseaba ligarlo demasiado a su persona, y le aclara con un tono suave, aunque con toda claridad, que preferiría perder cualquier cosa antes que su independencia; sólo puede ser amigo conservando la plenitud de su libertad personal. Mecenas comprendió al poeta y no le guardó por ello rencor; en su testamento rogaba a Augusto: *Horati Flacci ut mei esto memor.*

En el libro II de sus Epístolas, al que se agrega la carta a los Pisones [14] (*Ars poetica*), Horacio pasa a expresar sus reflexiones sobre la composición poética.

[14] Los destinatarios son un tal Pisón y sus dos hijos, ya sea L. Calpurnio Pisón (cos. el 15 a. de C.) o el antiguo compañero de

Ya la carta a Floro (Epíst. 2, 2), en la que Horacio una vez más fundamenta minuciosamente su negativa a componer más odas, contiene una enunciación de los principios estéticos que impregnarán la carta a los Pisones; y, al revés, en ella es donde Horacio nos da la formulación más expresiva de su negativa: él es sólo la piedra de amolar en la que los otros afilan sus cuchillos (Ars 304 ss.). El encabezamiento de los Pisones sólo tiene el significado de una dedicatoria; Horacio se dirige a todos cuantos pretenden componer en verso; al que con fervor se empeña quisiera evitarle los extravíos, mientras querría espantar al diletante irremediable. Compone una introducción al arte poética, pieza que puede compararse con el *Orator* de Cicerón. Sólo que Horacio, a diferencia de Cicerón, ha escogido la forma asistemática del *sermo*. Ya con esto se evidencia la distinta manera de abordar el tema en comparación con su fuente, la poética del peripatético Neoptólemo (siglo III a. de C.), de quien nos podemos hacer una borrosa idea gracias a Filodemo y Porfirio. Pero ante todo Horacio tiene mucho que decir de su propia cosecha. Por experiencia personal, apremia al estudio perseverante de los *exemplaria Graeca* (no en plan de imitación servil, sino con vistas a la formación del gusto y juicio propio), a la paciente tarea de limar *(nonum prematur in annum,* 388), al cuidado de la unidad artística, proporción de lenguaje, motivos y caracterización. Con este espíritu Petronio alabará más tarde (Sat. 118, 5) en Horacio la *curiosa felicitas,* la facilidad aparente del arte cabal que en realidad es fruto de un esfuerzo intenso. Lo que ante todo exige Horacio, cosa que él mismo cumple esforzadamente, es la medida, el talante contenido, lo específicamente "ático". Es típico de Horacio el evitar los superlativos (K. Büchner, Lexis 1, 199 s.). Caracteriza él mismo su poesía como *tenuis* (Carm. 2, 16, 38; Epíst. 2, 1, 225). Desde este punto de vista critica también Horacio la antigua literatura romana, que todavía (¿o de nuevo?)

---

armas de Horacio, Cn. Pisón (cos. el 23 a. de C.). Si es cierta la opinión de Porfirio, según la cual el destinatario es L. Pisón, en tal caso Horacio escribiría su *Ars* en sus últimos años (los hijos de L. Pisón contaban a la muerte de Horacio entre 18 y 21 años); ahora bien, las palabras con las que Augusto le encargaba hacia el año 14 a. de C. una epístola literaria, sólo tienen sentido si el emperador tenía ante sus ojos tanto la epístola a Floro como la destinada a los Pisones.

tenía sus admiradores, sobre todo en el drama. Es éste el único género poético en el que no llegó a conseguirse la perfección clásica: ni el *Thyestes* de L. VARIUS RUFUS, que se representó con ocasión del triunfo de Octaviano el 29 a. de C. —y fue objeto de grandes honores por parte del príncipe y que Quintiliano parangona con las mejores tragedias griegas (10, 1, 98)—, ni la *Trabeata* de Meliso (cfr. Parte 1.ª, pág. 95) consiguieron salvar de su agonía en Roma al drama literario [15].

Aun cuando Horacio fuese un autor incomprendido por el público, le quedaba no obstante un lector a quien precisamente tenía que agradar su arte: Augusto. Sin duda fue a requerimiento expreso del príncipe por lo que Horacio le envió un ejemplar de sus *Odas* (cfr. Epíst. 1, 13, con los esmerados consejos en plan humorístico para el portador, Vinnio Asina). Augusto quiso incluso nombrar a Horacio secretario particular suyo; pero el poeta supo rechazar también este compromiso tan honroso, aunque sin herirle. En cambio fue importante para su creación artística el encargo que le hizo Augusto en vistas a la fiesta secular del año 17 a. de C.: componer un himno que cantaría un doble coro de niños y doncellas de las familias más nobles. Como la misma solemnidad secular, empalmando con la antigua tradición, constituía empero una específica acción de gracias a los dioses por la *Pax Augusta* y una súplica por su duración, también el *Carmen saeculare*, a pesar de su entronque con el género de himnos del culto (el Carm. 1, 21 lo anticipa), resulta típicamente horaciano y augusteo, desde las estrofas sáficas, que Horacio había aprendido a manejar tan magistralmente, hasta su identificación con las ideas de Augusto, que va aún más allá que en las odas a los romanos, constituyendo, con

[15] El predominio en el teatro recae sobre el *Pantomimus*, género en el que un solo actor "danza" la acción de una secuencia de escenas, encarnando tan pronto un personaje masculino como uno femenino, comentando el texto cantado por un coro. Cfr. O. Weinreich, *Epigramm u. Pantomimus, Sitzungsber.* Heidelberg, 1948.

su perfección artística y conciencia espiritual, el equivalente poético del Ara Pacis. El *spiritus Graiae tenuis Camenae* se convierte en labios del *vates* romano en la misma voz del príncipe. Y la inscripción que debía transmitir a la posteridad el acto festivo eternizó también al poeta: *carmen composuit Q. Horatius Flaccus.*

El embrujo se había roto: Horacio había hallado de nuevo el camino hacia la lírica. El libro IV de sus *Odas* (17-13 a. de C.) nos muestra a Horacio en su madurez, aunque avejentado y resignado. Pero dirige su vista con orgullo y gratitud hacia la obra de su vida, que tampoco el más grande de su época había menospreciado (3); la doncella que ahora se esfuerza en observar el ritmo sáfico del carmen secular lo recordará aún como matrona, con la satisfacción de haber sido de las seleccionadas para el acto festivo, *docilis modorum vatis Horati* (6). Horacio —convertido en una especie de *poeta laureatus*— celebra grandes acontecimientos, como las victorias de los hijastros del César, Druso y Tiberio (15-14 a. de C.), en los epinicios 4 y 14, el más próximo a Píndaro, dentro de las posibilidades de su propio estilo; al mismo tiempo encuentra palabras de impresionante sencillez para expresar el anhelo de Italia por la vuelta de Augusto a la patria, desde España y las Galias. Con todo, se han desvanecido ya los mejores años para el poeta. El hermoso Ligurino, que siempre se le escurre en sueños cuando cree haberlo cogido (1, 37 ss.), se encuentra simbólicamente al principio del libro; la invitación a la joven Filis (11) significa que el amado le es infiel; a la alegría maligna ante Lice, que va entrando en años y que en un tiempo le despreció (13), se mezclan dolorosos recuerdos en torno al amor juvenil de Cinara —única mujer de las odas tras la cual creemos rastrear a un ser humano, a diferencia de las figuras de Lide, Glicera, Lálage y todas las otras, cualquiera que sea su nombre— que no tuvo que sobrevivir a su belleza. El himno a la primavera, *Diffugere nives* (7), cuyo comienzo nos

recuerda intencionadamente el *Solvitur acris hiems* (Carm. 1, 4), lo ha escrito un hombre que siente aproximarse el invierno y sabe que la vida humana no comparte el ciclo permanente de la naturaleza.

Corresponde también a la época de las últimas odas la carta literaria a Augusto (Epíst. 2, 1). El príncipe había pedido personalmente a Horacio que le dedicase una epístola del tipo de las de Floro y los Pisones. Horacio aprovecha esta oportunidad para hablar sobre el papel de la poesía en el pasado y el presente de Roma y con ello justifica sus propios esfuerzos. Aunque guardando siempre las distancias como correspondía a su posición frente a Augusto, Horacio se expresa con la independencia del igual y la sinceridad del amigo cuando así lo exige el tema. Ambos están de acuerdo sobre el lugar que corresponde a la poesía en la nueva Roma, pero Horacio tiene el don de expresarlo tan espontánea como certeramente. Con una leve mueca de autoironía se despide.

Para entonces había sufrido Horacio muchas pérdidas personales: Virgilio y Tibulo habían muerto el año 19 a. de C.; Vario les seguía el 14; el 8 moría Mecenas; y Horacio fallecía el 27 de noviembre del mismo año, después de sobrevivirle unos meses; se le enterró junto a él en el Esquilino.

La influencia de Horacio no se puede comparar con la de Virgilio. Es cierto que pasó pronto a ser un autor a quien se estudiaba en las escuelas (Comentario de Porfirio, del siglo III; Escolios de la Antigüedad tardía, que falsamente se difundieron bajo el nombre de Helenio Acrón, del tiempo de Gelio); pero nunca penetró tan ampliamente; y aun su imitación entre los cristianos de la Antigüedad y del Medievo (Prudencio, † 405; Sedulio Escoto, siglo IX; Metelo de Tegernsee, siglo XI) se limita a lo meramente formal. Citado con frecuencia desde el humanismo (su *curiosa felicitas* le permitió encontrar innumerables giros de una concisión origi-

nal) y aun convertido en padre de la crítica literaria gracias a su *Ars poetica*, con todo nunca ha llegado a ser popular. Difícilmente puede hacer plena justicia al cantor de la *aurea mediocritas* —que consideraba su deber ser útil y entretener— un tiempo que espera del poeta una sacudida existencial. Pero el brillo de la forma, el tono de sordina, la tendencia al *understatement*, el gesto gratuito, fácilmente nos hacen pasar por alto que Horacio fue a menudo más serio y más personal de lo que pretendía parecer. Su generación conoció el caos tan bien como la nuestra; por esto se explica que se mostrase tan agradecida al hombre que lo había conjurado, aunque no lo llegase a superar: Horacio tampoco era ciego para esto, pues las odas a los romanos terminan con una visión lúgubre que la historia ha venido a confirmar. Esto no quita que fuese tanto más meritorio el esfuerzo por tener a raya las fuerzas disolventes; de aquí que Horacio, que primero fue republicano y que nunca llegó a renegar de su admiración por Catón, se adhiriese de corazón a Augusto. En sus odas se refleja el nuevo regalo de la paz con toda perfección, tanto en los momentos más periféricos como en los más centrales. Son un *monumentum aere perennius*, de mayor duración que lo que suponía el mismo poeta; ya han sobrevivido más de quince siglos al final de aquel mundo en el que el Pontífice y la Vestal subían al capitolio. Mas, como hombre, Horacio no habría afirmado de sí ni un ápice más que Augusto en su lecho de muerte (Suet. Aug. 99): *mimum vitae commode transegisse.* Tampoco él representó mal la comedia de la vida.

Los múltiples manuscritos de Horacio —ninguno de los cuales es anterior al siglo IX— derivan, según F. Klingner (Edición crítica [2]1950), de una doble tradición antigua, cuyas ramificaciones resultaron bastante contaminadas durante la Edad Media. Las variantes plantean un problema singular de que J. Cruquius informó en su edición (entre el 1565 y el 1578), a base de un manuscrito, destruido en 1566, del monasterio de Mont Blandin, junto a Gante.

BIBLIOGRAFÍA: El competente comentario de A. Kiessling-R. Heinze en 3 vols. con epílogo y suplementos de E. Burck, 1960-61; además, H. Hommel, *Gnomon* 36 (1964), 160-70. — W. Y. Sellar, *Roman Poets of the Augustan Age: 2. Horace and the Elegiac Poets*, 1891. — U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides* (1913), 305 ss. — J. F. D'Alton, *Horace and his Age*, 1917. — G. Pasquali, *Orazio lirico*, 1920. — L. P. Wilkinson, *Horace and his lyric poetry*, [2]1951. — W. Wili, *Horaz und die augusteische Kultur*, 1948. — H. Hommel, *Horaz, der Mensch und das Werk*, 1950. — E. Fraenkel, *Horace*, 1957. — K. Büchner, *Studien z. röm. Lit.*, vol. 3: *Horaz*, 1962. — C. Becker, *Das Spätwerk des Horaz*, 1963. — C. O. Brink, *Horace on the art of poetry*, 1963.

3. TITUS LIVIUS

A Livio le contagió el específico espíritu "de Augusto" menos que, por ejemplo, a Horacio o Virgilio; pero su obra, cuyas perspectivas históricas y forma artística hunden sus raíces en el mundo de Cicerón, pertenece esencialmente a la literatura de esta época. No sólo es Augusto también para Livio el segundo Rómulo, no sólo ve también él la salvación de la decadencia moral en la vuelta al antiguo espíritu de Roma (sin esperar, no obstante, el éxito fulminante de una reforma), no sólo se complace, como Virgilio, en la narración, arcaicamente inspirada, de los ritos religiosos y políticos, sino que la obra del último de los analistas de gran estilo es, en conjunto, un monumento de aquella *Romanitas* que encuentra su modelo en la historia de Roma. Aunque Livio no podría decir de su obra: *in medio mihi Caesar erit*, con todo su visión de la "vieja" Roma, contrapuesta a la de los últimos cien años, es fundamentalmente idéntica a la "visión romana" de la *Eneida* o de las "odas a los romanos" de Horacio. Esto tiene tan poco que ver con la historia pragmática como con la falsificación nacionalista de la historia. Livio construye con sus palabras un "pórtico de honor" digno de parangonarse con el del foro de Augusto, hecho de mármol.

Augusto reconoció ya desde sus comienzos la importancia de semejante empresa, por lo que también aseguró su amistad al "pompeyano" de los últimos libros.

El año 59 (¿o el 64? Cfr. Syme, *Tacitus*, pág. 137[1]) a. de C. nació en Patavium (Padua), donde se educó, se formó en retórica y manifestó su interés por la filosofía (escribió diálogos filosófico-históricos y sobre asuntos filosóficos en sentido estricto. Sen. Epíst. 100, 9). Lo más tarde hacia el 30 a. de C. partió para Roma y en ella se dedicó, en una especie de tranquilo retiro, a la obra de su vida, una historia de Roma desde sus orígenes (de ahí el título: *Ab urbe condita libri*) hasta la muerte de Druso, el año 9 a. de C. El aún desconocido autor llamó la atención sobre su obra mediante lecturas de sus primeros libros. Parece que su publicación tuvo lugar en grupos de cinco, el primero de los cuales debió coincidir con el tiempo que mediaba entre la concesión del título de Augusto a Octaviano (el 27 a. de C.) y la segunda clausura del templo de Jano (el 25 a. de C.). La "Historia de Roma" dio celebridad a su autor ya en vida. Un gaditano fue a Roma exclusivamente por conocer a Livio (Plin. Epíst. 2, 3, 8). Falleció a la edad de 75 años, el 17 de la era cristiana.

De los 142 libros de su obra *Ab urbe condita* sólo se han conservado del 1 al 10 y del 21 al 45, en parte en manuscritos correspondientes al final de la Edad Antigua, como el Codex Puteanus (París, Bibl. nat. lat. 5730) para la tercera década, y el manuscrito de Lorsch (Viena, 15) para los libros 41-45. Además poseemos información sobre el contenido de toda la obra (*Periochae*); una edición compendiada (*Epitome*), que ya existía en el siglo II, la aprovecharon muchos de los historiadores posteriores, como Eutropio en su *Breviarium* (del siglo IV) y el presbítero español Orosio en sus *Historiae adversus paganos* (del siglo V).

El libro 1 relata la época de la Monarquía romana; del 2 al 5, la historia de la República hasta la invasión de los galos; del 6 al 10 avanza hasta la tercera guerra de los samnitas (293 a. de C.);

del 21 al 30 comprenden la guerra con Aníbal; del 31 al 45 los demás sucesos hasta el triunfo de L. Emilio Paulo (167 a. de C.).

Livio no estudió en las fuentes originarias ni visitó los lugares de los acontecimientos narrados; dada la amplitud del tema, esto hubiese resultado casi imposible. Sus fuentes principales fueron los últimos analistas, en particular Claudio Cuadrigario y Valerio Ancias (cfr. Parte 1.ª, pág. 111) y, para las guerras púnicas, Celio Antípater, junto con Polibio; este último fue su fuente principal de información para tratar de la política romana en el Oriente griego. Para la cuarta década pudo también haber utilizado directamente a Catón el Viejo; los libros siguientes, sólo conocidos por las *Periochae*, sin duda debieron mucho a Posidonio. Por supuesto que Livio recurrió también a los historiadores de la época de Sila y posterior, hasta Asinio Polión (el relato que se ha conservado fragmentariamente sobre la muerte de Cicerón proviene seguramente de este último). Poco se puede objetar a la elección de las fuentes; el mismo Valerio Ancias, cuya informalidad no desconocía Livio, más de una vez debió llenar alguna laguna. Más reparos suscita el método de Livio: se adhiere por lo general a una exposición determinada y luego la completa o corrige con otra fuente. Con este sistema llega no pocas veces a duplicados como consecuencia de inexactitudes y discrepancias cronológicas; con más frecuencia todavía se le han infiltrado malentendidos al erudito teórico en materias políticas y militares. El patriotismo romano y un cierto partidismo por la *gens Livia,* aunque no le hayan desviado hasta el punto de falsificar seriamente la narración, sí le han conducido a acentuar indebidamente o suprimir muchos detalles penosos, ya relativos a la nación en conjunto, ya al carácter de algunos de sus representantes más significativos, como Escipión el Mayor.

Poseído Livio del espíritu del estoicismo más reciente (el de Posidonio), ve en la historia un plan teleológico. A sus ojos el ascenso de Roma es una obra providencial. Claro es que él aceptó las deidades de la religión estatal en un sentido simbólico; en cambio estaba íntimamente persuadido de la naturaleza divina del orden que tales dioses representan. En su opinión pertenece a este orden del mundo la ley moral. Así, pues, considera él la *pietas* y la *virtus* como fuerzas que por una necesidad interior producen la prosperidad, de la misma manera que su ulterior abandono es responsable de la decadencia de Roma. Pero en sus detalles presenta más bien elementos

de una concepción de la historia más racionalista, sobre todo cuando Livio escribe bajo la impresión de la lectura de Polibio; también le agrada interpretar psicológicamente su visión filosófica de la historia: las fuerzas que forjan la historia actúan a través del espíritu y el alma de los protagonistas. Es típico de Livio el tratar de comprender los esfuerzos y acciones desde lo más íntimo de las personas que los realizan; y más aún su sensibilidad para captar la experiencia pasiva de los oprimidos, los asediados y los vencidos. En este sentido y a esta luz hay que leer los episodios en cuyo núcleo se decide el destino de una mujer, como el de Lucrecia, Virginia y Sofonisba.

Siguiendo a Isócrates, cuya teoría domina la historiografía helenística y que recientemente había formulado Cicerón, Livio pretendía crear, como historiador, una obra artística, emparentada con la poesía por el estilo y el modo de tratarla. Aunque su deber de historiador le hace subordinar las tendencias trágico-patéticas a las exigencias de la fidelidad histórica, es innegable su inclinación por los episodios de eficacia emocional y artística encajados en torno a una peripecia, por la caracterización indirecta, mediante sus propias palabras o los juicios de otras personas y por las escenas de masas que se mueven con viveza siempre que el tema lo permite o da alguna ocasión para ello. Mientras que en las partes narrativas influye en él la técnica de los relatos de César, los discursos se atienen a las leyes de la retórica ciceroniana, convenientemente aplicadas.

El lenguaje de Livio en muchos aspectos se acerca más al de la última época republicana que al del tiempo de Augusto; tan sólo en la sintaxis se advierte fácilmente la transición al "latín de la época de plata"[16]. En contraste con Salustio, los arcaísmos sólo aparecen cuando a sabiendas pretende dar la impresión de lo añejo, v. gr., en el texto de plegarias solemnes o de fórmulas. Intencionadamente debió emplear como elemento poético un ritmo dactílico, muy afín al hexámetro y que a veces realmente se convierte en hexámetro; a este propósito obedecen también las reminiscencias de Ennio. Naturalmente muchas veces ya no es posible distinguir entre el estilo de Livio y el de sus fuentes romanas que se hallaban dentro de la misma tradición. Los primeros diez libros, con su carácter fuertemente legen-

[16] No sabemos en qué se podría fundar el reproche de *Patavinitas* que le hace Asinio Polión (Quint. 1, 5, 55); sin duda que se refiere al idioma y no a la posición política de Livio.

dario, que el propio historiador Livio subraya, son por eso mismo lingüísticamente más poéticos que el resto.

El comprender a Livio como artista equivale también a hacerle justicia como historiador. Las grandes líneas de su narración nos ofrecen garantía; aun tratándose de los tiempos primitivos, la arqueología viene a confirmar su relato. En cuanto a los detalles, su valor oscila según sea el del testimonio de sus fuentes; su importancia se acentúa, sobre todo, cuando sigue a Polibio, cuya obra sólo se conserva fragmentariamente. Su concepción de la historia no es igual que la nuestra; pero constituye ya de por sí un fragmento representativo de la historia del espíritu el ver cómo contemplaba el romano desde la cima de su cultura el propio pasado.

BIBLIOGRAFÍA: H. Taine, *Essai sur Tite-Live*, [8]1910. — H. Bornecque, *Tite-Live*, 1933. — E. Burck, *Die Erzählungskunst des T. Livius*, 1934. — P. Zancan, *Tito Livio: saggio storico*, 1940. — M. Lenchantin de Gubernatis, *Le storie di Livio come opera d'arte*, 1942. — L. Catin, *En lisant Tite-Live*, 1944. — H. Hoch, *Die Darstellung der politischen Sendung Roms bei Livius*, 1951. — P. G. Walsh, *Livy: his historical aims and methods*, 1961.

También escribió Anales un contemporáneo de Livio, FENESTELLA (nacido, según san Jerónimo, el 52 a. de C. y muerto el 19 d. de C.). Para muchos escritores posteriores fue una fuente fecunda en relación con la historia de las costumbres y el derecho político y sacro, razón por la que nos han llegado muchos detalles de su desaparecida obra.

Si Livio permitía al lector experimentar la influencia del poder romano sobre el mundo civilizado de su tiempo, el celta romanizado POMPEIUS TROGUS —verosímilmente hijo de aquel Cn. Pompeyo intérprete de César el año 54 a. de C. (Gall. 5, 36)— escribió en sus *Historiae Philippicae*, divididas en 44 libros, una historia universal del mundo antiguo, centrada sobre la promoción de Macedonia a gran potencia y su desmembramiento en los reinos de los diadocos. Sólo trató de Roma y de Occidente en un apéndice. Junto a la historia política ocupa su puesto la geografía y la etnografía. Escrita en el estilo muy pretencioso de Teopompo y según un modelo griego (probablemente siguiendo un escrito de Timágenes, perteneciente al grupo de Asinio Polión), esta obra ofrecía un contraste agudo con la de Li-

vio por su tendencia crítica frente a Roma. Sólo se conserva en el abreviadísimo extracto de un tal M. IUNIANUS IUSTINUS, que probablemente perteneció al siglo III.

4. LA ELEGÍA

La elegía de los escritores del tiempo de Augusto tiene por objeto esencialmente la esfera privada del *otium*. Empalma con la poesía griega del mismo nombre, que conocemos desde el siglo VII a. de C., casi sólo por la forma métrica, el dístico "elegíaco".

Los griegos llamaban *elegeia* a aquella poesía que se componía con estrofas "elegíacas", es decir, que constaban de hexámetro y pentámetro. Los escolios y los epigramas son formas breves de elegías; junto a estos tipos conocemos elegías de considerable extensión, como los manifiestos políticos de Solón de Atenas. La temática elegíaca es muy variada: política (Solón, Teognis), apelación al combate (Calino, Tirteo), sabiduría de la vida, caracterizada por un hedonismo de base pesimista (miseria y brevedad de la vida humana que incitan al disfrute de la existencia: Mimnermo). A partir del siglo VI la elegía se emplea también como forma lírica de narración. El épico tardío Antímaco (hacia el 400) brindó el modelo a la narración erótico-elegíaca de los alejandrinos con su *Lyde*, que es una guirnalda de historias amorosas de final trágico y que escribió para consolarse por la muerte prematura de su amante. Calímaco no sólo maneja la forma elegíaca en los epiliones eróticos como la historia de Aconcio y Cidipe (cfr. Ovidio, Epíst. 20-21), sino también en sus leyendas sobre los orígenes (*Aitia*).

Los romanos tomaron de los elegíacos griegos no pocos temas: el contraste entre la muerte y el amor, entre el goce y el sufrimiento de la vida, así como narraciones eróticas tomadas de la mitología, como figuras en que se refleja la experiencia amorosa personal. Pero no se sigue de aquí que la elegía romana lo deba todo a la griega: por su motivo

central es una elegía amorosa subjetiva, de la que no hallamos nada semejante en la literatura griega conservada. En cambio, la vivencia erótica desempeña un papel importante en el epigrama helenístico. Esto nos permite conjeturar que la elegía romana arrancó del epigrama erótico, pero recogiendo para desarrollarse otros elementos afines a ella tomados, v. gr., de la bucólica, del epilión, de la elegía objetiva. En Catulo hallamos elegías de carácter objetivo junto a sus epigramas, que, por su contenido, bien podemos calificar de elegías breves; en una ocasión, y partiendo de un suceso particular (ca. 68), escribió una composición que preparaba ya el camino a la elegía de los tiempos de Augusto.

A diferencia de Jacoby, Wilamowitz, Norden, Rostagni, que hacen provenir la elegía romana del epigrama helenístico, apelan R. Reitzenstein y ante todo R. Heinze a una elegía alejandrina subjetiva de tipo erótico; sólo que no queda huella alguna que confirme semejante hipótesis.

Bibliografía: Sellar (cfr. pág. 228). — G. Luck, *Die römische Liebeselegie,* 1961 (trad. inglesa 1959).

Si Catulo había ya anticipado la elegía amorosa, Cornelius Gallus debe considerarse como su "inventor" (cfr. Ovid. Trist. 4, 10, 53 s.). Él fue quien creó el *libro* elegíaco transformando así el caso excepcionalmente realizado por Catulo en un género literario. Nacido el año 69 antes de Cristo en un Forum Iulii (de los que había varios), se adhirió pronto a Octaviano y participó a su lado en la guerra contra Antonio. Octaviano le hizo el año 30 *praefectus* (vicerregente) de Egipto; mas pronto cayó en desgracia por presunción e indiscreción, suicidándose el año 26. Junto a epiliones al estilo de Euforión, compuso Galo elegías en 4 libros dedicadas a su amada *Lycoris* (liberta de un tal Volumnio, cuyo nombre como actriz era Citeris); pero de ellas tan sólo se ha citado expresamente un pentámetro.

Indirectamente nos hacemos una idea de su elegía por las palabras que Virgilio pone en sus labios en la égloga X, 31 ss. Muy probablemente los versos 46-49 reproducen los de Galo: todo el discurso es poco virgiliano, tanto por su temática como por la trayectoria del pensamiento y empalma más bien con la poesía elegíaca de Tibulo, Propercio y Ovidio. Partenio (elegíaco al estilo de la antigua escuela alejandrina, a quien encontramos en Roma desde el año 73 a. de C., cfr. Parte 1.ª, pág. 166) indica que no faltaba el elemento mitológico, ya que dedica a Galo como material para sus elegías una colección de "penas de amor" mitológicas. Probablemente fue *Amores* el nombre que Galo dio a sus libros elegíacos (cfr. Serv. Ecl. 10, 1); sabemos que Ovidio utiliza este título y quizá también lo utilizaran Tibulo y Propercio. No son auténticas cuatro poesías de la antología latina (914-917 Riese: Renaissancefälschung) atribuidas a Galo, así como un epigrama sobre Augusto (242 de Riese), que presupone la muerte de Virgilio (!).

El caballero romano ALBIUS TIBULLUS compuso sus poesías bajo la influencia de Catulo y, en segundo lugar, de la de Galo.

Poco sabemos sobre su vida, y ello en parte por la breve Vida (medieval) anexionada al Corpus Tibullianum y en parte por las alusiones de sus propias poesías (1, 3, 7), así como por las de Horacio (Carm. 1, 33; Epíst. 1, 4) y Ovidio (Am. 3, 9; Trist. 4, 10). También parece ser que sufrió Tibulo pérdidas por las asignaciones de tierras a los excombatientes (1, 1, 41 s.), si bien luego le vemos en posesión de una finca junto a Pedum (Hor. Epíst. 1, 4, 2); de modo que cuando se refiere a su pobreza hay que entenderla de acuerdo con la época en que vivía. Combatió a las órdenes de Mesala en la campaña de Aquitania (28-27 antes de C.) y le acompañó asimismo en una misión a Asia, pero al regreso enfermó y hubo de quedarse en Corcira (1, 3). Pero en realidad su naturaleza delicada (era hermoso de porte y se esmeraba en el cuidado corporal) le hacía sentirse a gusto exclusivamente en su vida privada; del mismo modo que a Virgilio, le gustaba retirarse a vivir en el campo. Como poeta representa el miembro más ilustre del círculo literario de Mesala, del que da una idea el libro III del Corpus Tibullianum ("El libro de los poetas del círcu-

lo de Mesala" para Norden). Tibulo falleció muy poco después que Virgilio, el año 19 a. de C. El polifacético literato DOMITIUS MARSUS (joven contemporáneo de Horacio) le dedicó un epigrama, y Ovidio, que le conoció en el círculo mesaliano, una elegía.

De los tres libros de elegías que se nos han transmitido con el nombre de Tibulo, sólo los dos primeros proceden íntegramente de él (cfr. Ovid. Am. 3, 9, 31 ss.). Del libro III son con certeza auténticas la 19 y 20 —composiciones tempranas en las que se percibe el eco de Catulo—; las seis primeras son elegías de un tal Lígdamo (¿pseudónimo?) a su *coniunx* (esposa o querida) Neera. El autor, apenas poeta a pesar de su capacidad técnica, señala su año natalicio con el mismo verso que Ovidio emplea para el suyo (Trist. 4,. 10, 6; *cum cecidit fato consul uterque pari*). Esta fórmula debe ser de Ovidio, pero la prioridad de los *Tristia* que esto implica (del 9-12 d. de C.) suscita un problema (últimos intentos de solución, W. Kraus, Wiener Stud. 70, 1957, 197 ss.; O. Skutsch, Philologus 103, 1959, 152 ss.; B. Axelson, Eranos 58, 1960, 92 ss.). — Un panegírico sobre Mesala, imposible de fechar, carece de valor poético (3, 7): se trata de la carta en la que un cliente le pide dinero con halagos. — Siguen dos ciclos sobre un mismo tema (3, 8-12 y 13-18): el amor de Sulpicia, sobrina de Mesala, hacia un tal Cerinto, a quien muchos identifican con Cornuto, el destinatario de las elegías 2 y 3 del libro II de Tibulo. La segunda serie, sin duda composiciones de la misma Sulpicia, resultan algo único en la literatura romana por su espontaneidad, no estorbada por ninguna disciplina artística. En la primera serie se halla la misma experiencia, creada por algún poeta importante, en quien muchos han querido reconocer a Tibulo; pero recientemente se ha determinado en estos poemas una dependencia de Ovidio. Es seguro que no son de Tibulo dos priapeos que se han hecho circular con su nombre y que se mantienen por completo dentro del género [17].

Los dos libros de elegías tibulianas (libro I: 10 elegías; libro II: 6 elegías) fueron ya para Ovidio "Delia" y "Némesis", es decir, el nombre de las dos mujeres que los impregnan. Según Apuleyo (Apol. 10), la Delia de Tibulo se llamaba Plania. Aunque no conocemos ninguna *gens Plania*, verosímilmente era "Delia" una dama de la sociedad romana; pero no se la puede caracterizar con suficiente

[17] Todavía poseemos una colección de 86 priapeos, de los que la mayoría podrían ser del tiempo de Augusto.

viveza a base de las poesías en que unas veces aparece como esposa y otras como hetera (¿variación de motivos eróticos?). Menos viva aún como persona es Némesis, la protagonista del libro II (a excepción de la temprana muerte de su hermana, 2, 6, 29); es más que problemático que se la pueda identificar con la (isométrica) Glicera de la oda horaciana sobre Tibulo. El sobrenombre Némesis ("castigo") permite concebirla como reacción del desesperado poeta contra la infiel Delia. Pero ni la una ni la otra dominan "su" respectivo libro por completo: el I no sólo contiene 3 poesías al muchacho Marato (4, 8, 9), lo cual acaso no fuera más que una moda literaria (cfr. Hor. Sat. 2, 3, 325; Ovid. Am. 1, 1, 19 s.), sino la bella poesía con motivo del cumpleaños de Mesala (7), que al mismo tiempo es un homenaje al triunfo obtenido precisamente en este día contra los aquitanos (el 25 de sept. del 27); en la 1.ª y 3.ª elegía no ocupa Delia el centro; y en la 10.ª se dice de ella tan poco como de Némesis en la 1.ª y 2.ª del libro II.

Como elegíaco encuentra Tibulo la razón propia de la existencia en el *otium*, que ya Catulo (51, 13 ss.) relacionó estrechamente con la vida erótica. También es verdad que los poetas habían ya lanzado sus imprecaciones contra la guerra y el desasosiego del esfuerzo por el lucro, pero aquí pasa a convertirse este contraste en concepción del mundo: la atención a la mujer sustituye aquí a la idea de servicio al Estado, y la *militia* del amante contrasta con la del soldado. Pero no son las elegías eróticas con sus tópicos [18] las que revelan con más pureza el arte de Tibulo, sino más bien aquellas otras en las que se describe la vida sencilla, a menudo con los colores bucólicos de la "edad de oro", tal como se vive en la tranquilidad del campo, tan pronto sobre el fondo de un mundo oprimido e inquieto (1, 1 y 10) como en la atmósfera relajada de la fiesta de los ambarvales (2, 1; cfr. Parte 1.ª, pág. 35) o en la celebración del natalicio (2, 2). A dife-

[18] También la *paupertas* del poeta se convierte en un "motivo" frente a la riqueza del rival (1, 5 y a menudo).

rencia de Virgilio y Horacio, su elogio de la paz no se relaciona en absoluto con la *Pax Augusta*: jamás menciona el nombre de Augusto. No hay que interpretar su silencio como oposición, sino como sumergimiento total en su mundo particular. Este egocentrismo se expresa de la forma más intensa en la elegía 1, 3: Tibulo, al quedarse enfermo en Corcira, deja vagar melancólicamente sus pensamientos en torno a la despedida de Delia y deslizarse anticipadamente en el presentimiento de la muerte; en vez de la "edad dorada" conjura la visión de un Elíseo de los enamorados. Esta poesía caracteriza a Tibulo especialmente a causa de su tono dulce ("elegíaco" en el sentido moderno) y por las transiciones fluidas, a menudo meramente asociativas y al mismo tiempo artísticamente controladas en el curso de las ideas, pensamientos y sensaciones.

BIBLIOGRAFÍA: A. Cartault, *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*, 1909. — M. Schuster, *Tibullstudien*, 1930. — L. Alfonsi, *Albio Tibullo e gli autori del "Corpus Tibullianum"*, 1946.

Cuando Tibulo publicó su libro dedicado a Delia, probablemente SEX. PROPERTIUS había publicado ya su *Cynthia*. También él procede de Galo; y en él prende con más ahinco aún el "pathos" de la pasión.

Carece de todo valor la antigua Vida de Propercio escrita por un tal Antonio Volsco. Las noticias fundamentales que poseemos proceden de dos poesías propercianas, la de la autopresentación (1, 22) y la del simulado encuentro con un adivino que para lograr que crea en él le cuenta a Propercio su propio pasado (4. 1, 199 ss.).

El umbro Propercio nació en Asisium (Asís), lugar en que las inscripciones testifican la presencia de Propercios. Siendo niño perdió a su padre en la guerra de Perusa, y se confiscó a la familia la mayor parte de sus bienes. A pesar de todo, pudo Propercio estudiar en Roma. Libre ape-

nas de la *toga praetexta*, el joven, que no sentía la menor inclinación por la vida pública, se lanzó inmediatamente a la vida de sociedad de la gran ciudad. Debía contar unos 19 años cuando dio con la cortesana Hostia. Al menos duraron cinco años (3, 25, 3; pero cfr. 3, 16, 9) las relaciones con esta mujer refinada y cultivada, apasionada e irascible, que le proporcionó copiosas e intensas torturas junto con raros momentos de la mayor felicidad. Parece que fue hacia el 23 a. de C. cuando llegó al rompimiento definitivo. El tema predominante de la poesía properciana es hasta entonces su amor a Hostia ("Cynthia", nombre dado en relación con el monte Cinthos de Delos, lugar de origen de Artemisa y Apolo).

El libro I de las Elegías, publicado por separado como *monobiblos* el 29 o el 28 a. de C., lleva con toda razón el nombre de Cintia, pues predomina esta mujer en él más plenamente que Delia o Némesis en las elegías de Tibulo. Un anhelo insatisfecho, una visita a la amada que duerme (refundida por Goethe en su *Besuch*), celos (v. gr., al querer Cintia marchar a la mundana Baias), aviso frente a un rival: tales son algunos de los temas tratados aquí dramáticamente, como sucesos interiores del hombre con retórica eficaz, detrás de la cual vibra empero una emoción auténtica, con un lenguaje conciso y voluntarioso, sin desdeñar lo arcaico ni la aspereza de estilo y reflejando una sensualidad ardiente, aunque a menudo disfrazada con las referencias a mitos lejanos. Por esto se distingue Propercio de Tibulo, quien concreta menos el curso de sus sentimientos, lo mismo que de Ovidio, quien hace de la situación concreta lo fundamental. La concatenación de las elegías no corresponde a una trayectoria perceptible de sus relaciones eróticas; más aún, en cada una de ellas, construidas artísticamente como unidad, resulta que la vivencia personal no es más que el punto de partida, si es que no hay que contar en general (aunque sea difícil determinarlo) con un porcentaje de motivos típicamente eróticos. Junto a las elegías en torno a Cintia hay algunas dedicadas a amigos del poeta, como, ante todo, la de Tulo (sobrino de L. Volcacio Tulo, cos. 33) a quien se dedica el libro, y aquella tan impresionante (la 21) en que Propercio cambia el convencional epigrama sepulcral —en que el difunto habla al transeúnte— en el último encargo que un combatiente moribundo

hace a un camarada. El libro de Cintia tuvo un éxito fulminante; y todavía en tiempos de Marcial (14, 189) era un regalo preferido.

Al poeta le interesa ahora buscarse una posición en el círculo de Mecenas. Veneraba a Virgilio, como por su parte le ocurría a Ovidio con el colega de arte, algo más avanzado en edad que él; de Horacio se mantuvo alejado: parece que criticó (Epíst. 2, 2, 87 ss.), indirectamente al menos, el estilo de Propercio, cuyas poesías nada le podían decir a él, y en la Epístola literaria a Augusto silencia en general el género elegíaco[19].

Aun cuando Propercio prefirió para sí el *otium,* sin embargo, mantenía un mayor contacto con el mundo circundante que, por ejemplo, Tibulo. Ya en el libro de Cintia refleja el dolor por la guerra de Perusa (21 y 22). Pero sabe mantenerse evasivo: al encargarle Mecenas —a quien dedicó el libro II— que componga un poema en honor de Augusto, responde con las excusas corrientes (1), pero diciendo que piensa en principio ocuparse de semejante poema para cuando haya madurado su arte (10). Este libro contiene sin embargo un suceso de la época que, por otro lado, no se relaciona directamente con la temática amorosa (31): Propercio se ha retrasado por el camino mientras se dirigía en busca de la amada, por haberse detenido a admirar el templo de Apolo, en el Palatino, que entonces precisamente se acababa de construir (el 28 a. de C.) y que ahora describe como para justificarse. Claro es que se trata de un tema tradicional en sí mismo, pero además tenía Propercio, como ningún otro poeta de su tiempo, el sentido del arte plástico, como prueban muchas de sus pequeñas escenas mitológicas, dominadas por esa plasticidad que nos recuerda el tercer estilo pompeyano. En vano buscaríamos semejante "actualidad" en Tibulo. En éste, y aun en el segundo libro, desempeña Cintia un papel esencial (2, 14 y 15 señalan el punto culminante de su relación amorosa; por lo demás se multiplican las quejas del poeta sobre la infidelidad de la amada y los propósitos de sustraerse a su poder fascinante, hasta la amarga repulsa final, 3, 25). En el libro III aparecen ya otros temas en primer plano; naturaleza de la propia poesía (1-3, 9), acontecimientos de la época, como la marcha de Augusto a Oriente (4) o la victoria

---

[19] Me resulta dudoso que Horacio llegase más tarde a un reconocimiento moderado de Propercio, como quiere Terzaghi (cfr. página 184, nota 5).

de Accio (11): el primer suceso, como contraste con la vida amorosa del poeta en su patria, y el segundo, por su triunfo sobre Cleopatra, cuyo poder sobre Antonio (junto con ejemplos tomados de la mitología y la leyenda: Medea y Onfale, Pentesilea y Semíramis) le hace a Propercio excusarse de su servidumbre erótica (aun como poeta). Contiene también un panegírico de Italia (22), la muerte de un joven amigo (7), y la de Marcelo (18). Los temas eróticos no se relacionan ya en su totalidad con Cintia, v. gr., el anuncio graciosamente sentimental de la pérdida de una tablilla que le había servido con frecuencia de mensajera de su amor (23); la leyenda de Antíope (15) constituye fundamentalmente un tema autónomo, a pesar de la moraleja relativa a Cintia, celosa de su doncella.

Se publicó el libro II después de la muerte de Cornelio Galo (el 26 a. de C.); el III debe de coincidir con los años que transcurren entre la muerte de Marcelo (23 a. de C.) y la devolución —por entonces sólo anhelada por el poeta— de las 53 insignias que los partos habían arrebatado (20 a. de C.). Los intentos llevados a cabo desde Lachmann por dividir el largo libro II están llamados a fracasar ante el mero hecho de que Nonio cita el verso 3, 21, 14 como perteneciente al libro III; por tanto, cuando Propercio se da por contento en 2, 13, 25 ss. con llevar a Perséfone *tres libelli* con ocasión de su muerte, con ello no se prueba más que su deseo y esperanza de componer un tercer libro de elegías.

El libro IV nos muestra un Propercio distinto: ahora se ha convertido en un Calímaco romano, pues canta los *Aitia* romanos, como luego hará Ovidio en sus *Fasti*. El viejo dios Vertumno, cuya estatua se alzaba en Vicus Tuscus, se presenta a sí mismo y su obrar (2). Se nos habla del templo del Apolo palatino, en agradecimiento por la victoria de Accio (6), del Ara Máxima de Hércules en el mercado vacuno, de la que las mujeres se hallaban excluidas en virtud de un suceso en los tiempos primitivos (Varrón según Macrob. Sat. 1, 12, 27) (9), de Júpiter Feretrio y de los *spolia opima* de Rómulo, de A. Cornelio Coso y de Claudio Marcelo (10). La fábula de Tarpeya (4) le brinda a Propercio la ocasión de desplegar su arte de psicología erótica en un tema perteneciente a la leyenda romana. Pero lo cierto es que no se toma muy en serio a sí mismo en su nuevo papel: ya desde el principio, en la poesía introductoria, el astrólogo Horos sale al encuentro del Periegete de Roma y tomándolo por el brazo le profetiza que a fin de cuentas nada cambiará. Pues bien, en realidad

las cinco elegías restantes no tienen nada que ver con el tema patriótico gracias al cual Propercio amplía a su manera la antigua promesa. No obstante se distinguen estas elegías radicalmente de las primeras elegías eróticas. Aquí aparece la *lena* (5), auténtico personaje de comedias, que aconseja en cuestiones de amor a una joven amiga del poeta; cuando le aconseja que preste más atención al oro que a las palabras bonitas, Propercio le hace citar irónicamente unos versos propios dirigidos a Cintia. En la 8.ª —no sin humor, dada la distancia de lo ocurrido— cuenta cómo una vez marchó Cintia a Lanuvio con otro, mientras él invitaba a dos muchachas; pero Cintia volvió inesperadamente, provocando una escena tormentosa, a la que siguió la paz conforme al gusto de ella. En la sobrecogedora elegía 7.ª se le aparece en sueños la difunta Cintia; la acrimonia ha cedido el puesto a una suave tristeza que ilumina lo ocurrido. Las poesías más maduras son sin duda la 3.ª y la 11.ª. La carta de Aretusa a su esposo Licotas que se halla en campaña —se trata de pseudónimos— es una obra maestra por la autodescripción que hace la mujer de su vida interior; de aquí a las *Heroidas* de Ovidio no hay más que un paso; mas éste no se ha esforzado ni ha conseguido una penetración del alma tan viva como la de Propercio. También produce el efecto del autorretrato de una mujer distinguida y enamorada la elegía última (11), que se refiere al adiós y palabras consoladoras de la difunta Cornelia a su esposo [20]: es formalmente una *consolatio* con elementos de la *laudatio funebris*. Lo humano de la figura que dirige la alocución y el tono de contenido sentimiento ha elevado esta composición al rango de *regina elegiarum*.

Las últimas alusiones del libro IV a su época se refieren al año 16 a. de C.: partida de Augusto a las Galias, 6, 77; consulado del hermano de Cornelia, P. Cornelio Escipión, 11, 65. Desde entonces nada se sabe de Propercio; sólo sabemos que al escribir Ovidio sus *Remedia amoris*, al comienzo de nuestra era, Propercio ya no existía.

La influencia de Propercio en su mundo y en la posteridad fue enorme. Ovidio escuchaba con entusiasmo sus recitaciones (*saepe suos solitus recitare Propertius ignes*, Trist. 4, 10, 45); su paisano y descendiente Paseno Paulo escribió elegías al estilo de Propercio (Plin.

---

[20] Cornelia era hija de la segunda esposa de Augusto, Escribonia, tenida en un matrimonio anterior; su esposo era L. Emilio Paulo, cos. suff. el 34 a. de C. y censor el 22.

Epíst. 6, 15, 1; 9, 22, 1 s.); Lucano y Marcial atestiguan su popularidad; hasta perduran versos propercianos en los muros de Pompeya. Su persistente influjo sobre el lenguaje poético se extiende hasta el fin de la Antigüedad. Pero a la Edad Media poco tenía que decirle, como Catulo y Tibulo. Sólo con el Renacimiento se le vuelve a descubrir, comenzando por Petrarca. También es conocida la profunda influencia que ejerció sobre Goethe, como lo demuestran "Der Besuch" (cfr. 1, 3, pág. 239) y "Euphrosyne", inspirada en 4, 7. Su ciudad natal le ha honrado de una forma que hace más justicia a sus *ignes* que a su *ars*: un cine de Asís se llama Teatro Properzio.

BIBLIOGRAFÍA: No obstante sus muchos defectos, es importante el comentario de M. Rothstein en 2 vols., ²1920-1924. — Un buen comentario inglés es el de Butler y Barber, 1933. — Libro I, con comentario adjunto en inglés de W. A. Camps, 1961. — El II, con comentarios en latín de P. J. Enk, 1962. — Es básico F. Plessis, *Études critiques sur Properce*, 1884. — En E. Reitzenstein se encuentra una interpretación artística muy fina sobre muchas elegías: *Wirklichkeitsbild und Gefühlsentwicklung bei Properz*, 1936. — Nuevas exposiciones de conjunto: L. Alfonsi, *L'elegia di Properzio*, 1945. — A. la Penna, *Properzio*, 1951. — R. Helm, RE 23, 1 (1957), 758-796. — H. Tränkle, *Die Sprachkunst des Properz u. die Tradition der lat. Dichtersprache*, 1960.

5. P. OVIDIUS NASO

El más joven de los elegíacos, Ovidio, se encuentra en el umbral de una época nueva. Nacido sólo unos años después de Propercio, hay que incluirlo, sin embargo, en otra generación. Él se considera como poeta de la tradición que arrancó de Galo (Trist. 4, 10, 53 s.); pero no cultivó las elegías en el sentido exclusivo de sus antecesores. En su exuberante y polifacética creación, fruto de un talento dotado de gran facilidad de producción, no sólo dio con un tono y estilo nuevos, sino que expresa también un sentido nuevo de la vida

(Ars 3, 121 s.). Es Ovidio el primer poeta "moderno" y su obra es prototipo de las literaturas románicas, a las que en gran medida sirvió de modelo a partir de la francesa del siglo XII.

Ovidio habla en sus poesías de sí mismo más y con mayor personalidad que cualquier otro poeta de la época. Trist. 4, 10 representa una autobiografía psicológicamente exquisita y rica en detalles.

Nació el año de la guerra de Módena, el 20 de marzo del 43 a. de C., en Sulmona, en la comarca pelignia. Su padre había ya entrado para entonces en los 40. Siendo hijo de una familia bien acomodada de la clase ecuestre, estaba como destinado a la vida pública oficial. Asistió a la escuela de retórica en Roma, donde fueron sus maestros Porcio Latrón y, sobre todo, Arelio Fusco (Sen. Contr. 2, 10, 8, 12). Como declamador prefería los *suasoria*; de las *controversiae* tan sólo le gustaban las *ethicae*, por cuyos elementos humanos se interesaba. No se le daba el argüir. En cambio ya entonces se sentía irresistiblemente atraído hacia la poesía, aunque no precisamente para satisfacción de su padre, prosaico y práctico por naturaleza; cualquier tema que tomase se convertía en versos en sus manos *(et quod temptabam dicere, versus erat)*. Según la costumbre de la época, Ovidio amplió su formación con algunos viajes y sobre todo con una larga estancia en Atenas. A sus 18 años daba ya recitaciones públicas de sus poesías. Según nos dice él mismo, sus elegías a Corina pasaron pronto a los labios de toda Roma. Mesala atrajo a su círculo al joven poeta; pero Ovidio, que era económicamente independiente, no quería sentirse vinculado a nadie. Pronto abandonó la carrera de funcionario, para la que no tenía la menor inclinación, entregándose por completo al placer de una vida culta y a su querida poesía. Se casó joven, si bien se divorció pronto de sus dos primeras esposas; tan sólo en la tercera encontró la auténtica compañera. Llevando una vida matrimonial feliz y armónica, padre de una hija que en su juventud le dio dos nietos (*sed non ex uno coniuge*), en el centro de un círculo de amigos con quienes congeniaba y siendo un poeta celebrado —además de sus poesías eróticas había escrito la tragedia *Medea*, trabajaba en un calendario de fiestas romanas *(Fasti)* y estaba precisamente terminando sus "Metamorfosis"— le llegó el 8 d. de C. el tremendo golpe de infortunio de su vida:

Augusto lo exiliaba[21] a los últimos confines del Imperio, a la áspera y semibárbara Tomi (ahora Constanza, en Rumanía), a orillas del Mar Negro, amenazada por las invasiones fronterizas. Por las indicaciones de Ovidio no es fácil saber las razones del destierro; reducidas a una fórmula brevísima, se trataba de *carmen et error* (Trist. 2, 207). El *carmen* era sin duda el *Ars amatoria*, ese "libro didáctico" del amor libre que todo lo sabe y a todo se atreve. Ya al aparecer, aproximadamente el año 1 a. de C., había despertado el desagrado de Augusto, de modo que desde entonces estaba el poeta inscrito en una especie de lista negra. El *error*, que sin duda fue la causa inmediata del exilio, verosímilmente consistió en que Ovidio se vio implicado por complicidad en un escándalo que afectaba personalmente al emperador: acaso se trataba del adulterio de su nieta, la joven Julia, con Junio Silano (Tac. Ann. 3, 24). La impresión que el castigo produjo en el poeta, que entonces contaba 51 años, fue espantosa. Si por la vida que había llevado hasta ese momento nos hace pensar en Oscar Wilde, el destino brutal que ahora le llega refuerza el paralelismo (Wilkinson): lo llevó, como el poeta angloirlandés, tan penosamente en cuanto hombre como fructuosamente en cuanto poeta. Ovidio abandonó Roma hacia fines de ese mismo año, camino del destierro. Su mujer quiso acompañarle, pero las insistentes súplicas de Ovidio lograron que se quedase en Roma, dedicándose hasta el final, aunque inútilmente, a implorar la revocación. Hasta se procedió a alejar las obras de Ovidio de todas las bibliotecas públicas. Tras un largo viaje, mucho más penoso por las inclemencias del invierno, Ovidio llegó a Tomi a comienzos del año 9 d. de C. Pasó mucho tiempo antes de comenzar a aclimatarse en aquel ambiente extraño el blando y cultivado Ovidio, hecho a la comodidad y a las movidas tertulias de amigos. Mas este quebranto obró en su vida mejor de lo que podía conjeturar. Hizo que se editasen sus *Metamorfosis* sin esperar a darles la última mano (cfr. Trist. 3, 14; si no es una ficción poética Trist. 1, 7, 15 ss., arrojó al fuego el ejemplar al llegarle la conminación del César; pero sus amigos poseían copias); para concluir los *Fasti*, que se hallaban a medio hacer, carecía el poeta en Tomi del material anticuario adecuado; mas tampoco podía dejar de componer. Las poesías de la época del exi-

21 Más exactamente, lo relegaba. En consecuencia, pudo conservar su fortuna.

lio (partic. 5 libros de *Tristia,* 4 de *Ex Ponto)* dan testimonio del cambio operado en Ovidio, pues de las quejas, de las tentativas de justificación, de las súplicas a la mujer y a los amigos para que consigan su vuelta a la patria, de los amargos contrastes entre el "entonces" y el "ahora" y de las tenebrosas descripciones del exilio, fue pasando a sentir cierto interés por el nuevo mundo circundante: participa en la defensa de la ciudad contra las invasiones de los bárbaros, aprende el idioma nativo de los getas, en el que llega a componer en verso, aprende de nuevo a sonreír; por ejemplo, juega (Pont. 4, 12 y 14) con el nombre nada "dactílico" de su amigo Tuticano. (En su obra *Tristia* los nombres de los destinatarios se ocultan por prudencia). Con todo nunca abandonó la esperanza del retorno; más aún, se despertó con brío cuando, a la muerte de Augusto, Germánico, sobrino del césar Tiberio y bien dotado como poeta, marchó a Oriente con un *imperium maius* el año 17 d. de C.: a él le dedicó los 6 libros de sus *Fasti* que había traído consigo de Roma y que ahora comenzaba a reelaborar. Mas las huellas de la revisión no van más allá del primer libro; el poeta debió fallecer mientras realizaba esta tarea. Tomi honró al desterrado como a su hijo ilustre.

Ovidio comenzó escribiendo elegías eróticas *(Amores)* a la manera de sus amigos de más edad Tibulo y Propercio. Las *Heroides (Heroidum Epistolae?* Cfr. G. Luck, Philologus 106, 1962, 145 s.) se habían desarrollado también de gérmenes contenidos en la elegía precedente, pero que sólo evolucionaron hacia formas peculiares en el ciclo ovidiano: se trata de cartas de amor de figuras mitológicas femeninas a sus maridos ausentes o a sus amantes, *ignotum aliis opus* (Ars 3, 346). Esto mismo tiene vigencia con respecto a su "Arte de amar": "poema didáctico" que es "elegíaco" por el metro como por el estilo y el espíritu que lo anima. La obra pareja al "Arte de amar" son sus "Remedios para el amor" *(Remedia amoris).* También nos ha llegado, aunque incompleto, un poema sobre la cosmética *(De medicamine faciei).*

Medea es quien escribe la duodécima carta de las *Heroidas.* Interesó sumamente a Ovidio, maestro en psicología, el tema de esta mujer, apasionada en el amor como en la

venganza; ya en su primera juventud había escrito la tragedia *Medea* (desaparecida) conforme a modelos griegos y romanos. En las *Metamorfosis* (7, 1 ss.) narró de nuevo su historia de modo impresionante.

Los *Fasti* son un ciclo de elegías de tipo calimáquico. Ovidio trataba de exponer la secuencia de fiestas romanas que el calendario de todo el año brindaba, con sus costumbres y las leyendas relacionadas con ellas; pero en realidad no llegó a terminar más que la mitad de su proyecto. Entre sus fuentes se encontraría ante todo el Calendario Juliano redactado por M. Verrio Flaco, que (Suet. Gramm. 17) estaba expuesto públicamente en Preneste (*Fasti Praenestini*, conservados en parte: Dessau, *Inscriptiones Latinae selectae* 8744 a).

También forman las *Metamorfosis* un ciclo de narraciones. El rasgo común a todas ellas es que terminan con una transformación. Pero esta vez pretende Ovidio hacer de todo el ciclo una especie de epopeya *(perpetuum carmen)*, en el sentido de ir dando una relación cronológica, en su mayoría ficticia, a cada una de las poesías mediante habilidosas transiciones. Su ámbito se extiende desde los orígenes del mundo hasta la apoteosis de César. También denota el carácter épico de esta obra el hecho de haberse redactado íntegramente en hexámetros.

Desde el destierro escribió Ovidio los *Tristia* y las cartas *Ex Ponto*. La elegía subjetiva se convierte aquí en instrumento de comunicación meramente personal. A pesar de muchos fragmentos magistrales, se deja notar en el conjunto el decaimiento de su fuerza poética y artística. También compuso Ovidio en Tomi la elegía *Ibis*, poema difamatorio, de siniestras imprecaciones contra un enemigo en Roma[22], y al parecer un poema didáctico sobre peces y pesca *(Halieutica)*, que no llegó a concluir.

---

22 El ibis, con quien compara Ovidio a su contrario, es un ave de Egipto conocida por su suciedad. Pero A. la Penna (Comentario, 1957) cree que Ibis es el nombre de una persona.

Las primeras poesías de Ovidio son ya retóricas en una medida desacostumbrada, y toda su vida continuó siendo un poeta retórico. Se trata de algo más que de la influencia de la escuela: es un principio estético. Retórica y poesía fluyen para Ovidio de la misma fuente y se fecundan recíprocamente (Pont. 2, 5, 57 ss.). Pero su retórica está dirigida por un sentido psicológico. Si bien los 3 libros de *Amores* (selección de una colección anterior que constaba de 5) son en gran parte meras variaciones brillantes sobre motivos corrientes (un caso extremo, v. gr., 1, 9 *Militat omnis amans* o la composición sobre la muerte de la cotorra de Corina 2, 6: la separa un mundo de Catulo 3, sobre el *passer* de Lesbia), sin embargo contienen trozos tan humanamente sentidos como la llamada añorante a la amada desde su patria rural (2, 16), el lamento fúnebre por Tibulo (3, 9), la narración sugestiva —casi properciana— de la visita de Corina a mediodía (1, 5) o la pícara denuncia de la Aurora (1, 13) que anticipa el *Alba* provenzal. La mayor claridad en lo erótico, en relación con sus antecesores (particularmente 3, 7: penoso fracaso y la reacción de la muchacha), no siempre compensa la menor intensidad de la vivencia. De modo llamativo falta aquí absolutamente el sufrimiento amoroso. Resulta difícil saber si bajo el nombre de Corina se oculta una mujer determinada; se ha afirmado, no sin razón, que la heroína verdadera de los *Amores* es la elegía.

Las *Heroides* (*Epistolae*, de las que se conservan 15, si es que la carta de Safo, transmitida fuera de esta serie, se identifica con la que sigue a la 14, testificada solamente por el título), como ya antes la carta properciana de Aretusa (4, 3) y, de manera algo distinta, las sugestivas preguntas del poeta al esclavo de Cintia, Lígdamo (3, 6), elevan a la categoría del arte el ejercicio retórico (*Progymnasma*) de la "Etopeya", en la que se escribe con un carácter extraño o fingido. Este ejercicio, que requiere notable delicadeza psicológica, debió complacer mucho al genio de Ovidio. Propiamente el helenismo conoció ya la epístola erótica como composición poética. En estas "cartas que no le llegaron" se afirma Ovidio como conocedor e intérprete sutil de la psique femenina; y en la humanización del mito sobrepasa a Eurípides y a Apolonio de Rodas. Desde el punto de vista artístico, es muy interesante sentir la presencia de ambas partes en esta correspondencia unilateral. Sin embargo, esta unilateralidad se alteró cuando un amigo llamado Sabino escribió elegías de respuesta a seis cartas de las Heroidas, con lo que radicalmente las privaba de

su *raison d'être*: en efecto, Ovidio, mal crítico de sus propias obras, sintió gran satisfacción y no pudo evitar añadir tres nuevos pares de cartas poéticas [23].

El *Ars amatoria* en 3 libros es un poema didáctico paródico, a pesar de la forma elegíaca en que está escrito. Preferimos decir *Ars amatoria* y no *Ars amandi*, pues es como reza el título en los manuscritos. La Antigüedad clásica conoció la ciencia del amor tan perfectamente como el Oriente. El motivo aparece ya en Tibulo (v. gr., 1, 4) y Propercio (4, 5). Pero aquí también Ovidio ha creado algo nuevo que le es peculiar. Los motivos de la elegía erótica, tanto subjetiva como mitológica, se asocian con una plenitud de observaciones exquisitas, unas veces cínicas y otras comprensivas; tan sólo hacia el final se transforma el arte de amar en técnica del amor. El hecho de que Ovidio poseyera un conocimiento íntimo de ese mundo galante —para el que decía que escribía— no permite apenas hacer deducciones sobre su propia vida privada.

Entre todas las obras ovidianas los 15 libros de las *Metamorfosis* son los que han ejercido una influencia mayor y más perenne. Muchas generaciones han conocido a través de ellos los mitos y fábulas de la Antigüedad [24]; más aún, ha estimulado como ningún otro libro de la poesía antigua la literatura y las artes plásticas hasta la Edad Moderna. Considerada esta obra en el conjunto de la creación ovidiana, ocupa asimismo un lugar especial, ya que constituye un caso límite entre la poesía elegíaca y la heroica. Su peculiaridad se pone de manifiesto sobre todo si se contrapone a otra obra de la misma época, los *Fasti*, en los que se cantan en buena parte las mismas leyendas (v. gr., la de Proserpina. Fast. 4, 417 ss. y Met. 5, 341 ss.). Los orgullosos versos finales (15, 871 ss.) —que nos recuerdan los de Horacio, Carm. 3, 30— demuestran que para Ovidio las *Metamorfosis* eran su obra maestra. La idea de la transformación de hombres en otros seres es propia de la humanidad. En la Antigüedad se contaban en especial los casos de hombres convertidos en aves; y un

---

[23] Con frecuencia, pero sin razón, se ha dudado de la paternidad ovidiana de esta doble correspondencia, así como de la carta de Safo.

[24] Un testimonio temprano de esto son las narraciones en prosa *Narrationes fabularum ovidianarum*, transmitidas en parte como anónimas y en parte atribuidas al comentador de Estacio, Lactancio Plácido (del siglo VI), o hasta al padre de la Iglesia Lactancio (siglo IV).

amigo de Ovidio algo mayor que él, AEMILIUS MACER, había recopilado en su *Ornithogonia* tales leyendas. El helenismo, con su interés por la astrología, prefirió las fábulas de esta clase relativas a las estrellas (*katasterismoi*: traslado de hombres al firmamento). Ya se habían escrito composiciones en verso sobre estos temas: Nicandro de Colofón (siglo III o II a. de C.) había compuesto en hexámetros los *Heteroiumena* ("Transformaciones") y Partenio las *Metamorfosis* en versos elegíacos. Nicandro había relacionado ya entre sí sus leyendas. Por más que a un griego le pareciese monstruoso, Ovidio fue el primero que se propuso no sólo asociar artísticamente todas las historias sobre transformaciones que le fuesen conocidas —tomadas en parte, como parece cierto, de un manual mitológico—, sino también proyectarlas sobre un gran marco temporal en el que se destacasen los grandes períodos de la edad de los dioses, la de los héroes y la de los grandes hombres de la historia (y de la pseudohistoria). En todo caso Quintiliano designa esto como *frigida affectatio* (4, 1, 77). En el tratamiento detallado del plan, Ovidio es naturalmente deudor a toda la literatura que se había ocupado de alguno de dichos temas con anterioridad a él: epopeya y tragedia, epilión y narración en prosa, doctrina pitagórica (como fundamento "filosófico" del principio de la transformación) o investigación sobre antigüedades. Su narración sobre Filemón y Baucis (8, 618 ss.) demuestra cuán magistralmente elabora la materia que toma en sus manos: la leyenda local frigia —viva todavía en tiempo del apóstol San Pablo, Hechos de los Ap. 14, 11-12— la estiliza Ovidio idílicamente en estrecha conexión (aunque rehaciendo a menudo los motivos) con la *Hekale* de Calímaco y al mismo tiempo la enriquece incorporando (*contaminatio* orgánica) un episodio afín de la historia de Molorco, tomada de los *Aitia*. Con toda su retórica —cuyo artificio no sentía el lector antiguo como nosotros—, Ovidio sabe convertirse en gran narrador en las *Metamorfosis*, y a menudo llega a dominar al lector con su arte. Lo mismo triunfa en lo grandioso (la inundación, Faetonte) que en lo idílico (Filemón y Baucis) e incluso en lo cómico (Midas). Relatos como el de Níobe o Medea contienen un aliento dramático; muchos de los discursos que gusta poner en labios de sus personajes se caracterizan por su sutileza psicológica o por su sentimiento trágico (Níobe: *post tot quoque funera uinco,* 6, 285). Ya podíamos suponer que el amor en todas sus formas (Narciso, Pigmalión) sería uno de los motivos principales. En el proceso

de la transformación derrocha Ovidio particularmente su habilidad descriptiva (Calixto, Dafne, Acteón, o la ninfa Ciane, 5, 425 ss., que literalmente se deshace en llanto). Pero es lo humano lo que en primera línea le interesa a Ovidio en su exposición; hasta sus dioses, a diferencia de los de Virgilio o de Homero, aparecen meramente como hombres. Frente al objeto no tenía Ovidio otra relación que la del artista y su afán creador. Las ideas sobre la transmigración de las almas, que hace exponer en el libro 15 a Pitágoras, le importaban en sí tan poco como las viejas historias de los dioses, que se encuentran ya a medio camino de la metonimia. Y en este clima la apoteosis del César no llega a convencer ni siquiera como *face-saving*.

Vamos a referirnos con brevedad a *Tristia* (del 9-12 d. de C.) y *Ex Ponto* (hacia el 12-16 d. de C.). Fuera del libro II de *Tristia*, que es una coherente apología poética, Ovidio adopta de nuevo la forma de poemas individuales, autónomos. Hay muchos que empalman todavía con la gran tradición elegíaca, v. gr., la despedida estremecedora de Roma (Trist. 1, 3), que Goethe revivió de manera tan intensa, las impresiones sobre el invierno y la primavera en Escitia (3, 10 y 12) o la autobiografía (4, 10). Pero la mayoría de las cerca de 100 poesías fatigan por su tono quejumbroso y deprimen por la autohumillación en su desdicha, que por cierto respondía a un propósito concreto[25]. Pero tanto biográfica como histórico-culturalmente, no carecen de interés varias de estas elegías.

Se han perdido las poesías sobre Augusto y Tiberio, una de ellas en el idioma de los getas. La obra conservada *Ibis* pertenece al género de las *Dirae* (cfr. *supra*, págs. 166 y 191), y cuenta con un precedente del mismo nombre, la poesía de Calímaco contra Apolonio de Rodas; por su contenido se relaciona con las tablillas imprecatorias. La mixtificación resulta extraña, pues es claro que Ovidio tenía motivos muy concretos para sus quejas.

Se discute la autenticidad de los *Halieutica* (cfr. B. Axelson, Eranos 43, 1945, 23-35; G. Luck, Gnomon 36, 1964, 170). En todo caso ya Plinio el Viejo los tuvo por ovidianos. Se trata de un poema didáctico en sentido técnico, como el de la caza de GRATTIUS *(Cynege-*

---

[25] W. Marg, Atti del Convegno Ovidiano 2, 345 ss., demuestra el propósito de Ovidio de exponer la injusticia de Augusto ante los ojos del mundo.

tica) que menciona Ovidio (Pont. 4, 16, 34) y del que se han conservado más de 500 versos. Pero los *Halieutica* ovidianos no debieron ir más allá de los 130 versos conservados.

Sobre los méritos y deficiencias poéticas de Ovidio se expresaron ya sus contemporáneos con toda claridad. Séneca el Viejo, que con frecuencia le oyó declamar, dice que conocía sus propios defectos, pero que los amaba *(non ignoravit vitia sua, sed amavit*: Contr. 2, 2 ex.). Ovidio decía a veces que un pequeño lunar realza la belleza del rostro. También cuenta Séneca la anécdota sobre la petición que le hicieron unos amigos a Ovidio para que suprimiera tres de sus versos; el poeta por su parte pidió que le respetasen tres versos preferidos; cada uno escribió separadamente en una tablilla los versos en cuestión, y resultó que eran los mismos que él había excluido como intocables. El dictamen de Quintiliano se parece al de Séneca: Ovidio era *nimium amator ingenii sui* (10, 1, 88); de la *Medea* dice (98) que esta obra muestra lo que habría podido hacer el poeta si hubiese sido capaz de dominar su talento en vez de dejarse dominar por él. Más severo es el filósofo Séneca (Nat. quaest. 3, 27, 13): Ovidio, el mejor dotado por la naturaleza entre los poetas (*ingeniosissimus*), desvalorizó su talento en las *Metamorfosis*: *tantum impetum ingenii et materiae ad pueriles ineptias*... En sustancia, hoy estamos de acuerdo con estos juicios. Junto a la tersura increíble del lenguaje y de la versificación, junto a la habilidad refinada para superar las dificultades técnicas y junto a una capacidad artística asombrosa, con que daba un sello original a temas tradicionales, encontramos cierto abandono en su trabajo y una monotonía de ideas, motivos y efectos, muy perceptible en una larga lectura: *nescit quod bene cessit relinquere,* dice ya Séneca el Retórico (Contr. 2, 10; 9, 28, 17). Ovidio agota las posibilidades de sus temas de una manera absoluta: vida amorosa, transformaciones, lamentaciones del desterrado; muchas veces hubiese resultado mejor el haber escrito menos. Su gusto por las formulaciones

agudas le ha llevado a escribir numerosos *versus memoriales*; pero no raras veces le ha desviado también hacia lastimosas expresiones de mal gusto (v. gr., *semivirumque bovem semibovemque virum,* describiendo al Minotauro, Ars 2, 24). No menos discrepante es la sustancia de su poesía: humanismo culto, comprensión psicológica, amor a la naturaleza, sentimiento cálido para con mujeres y amigos, pero sin grandeza de alma y sin seriedad espiritual. Lo mismo ocurre con su posición respecto a la esfera religiosa. No fue ni creyente ni incrédulo. Suena casi volteriano su *expedit esse deos* (Ars 1, 637); pero a sus dioses, despojados de toda grandeza, a la manera de los de Offenbach, tampoco llega a perfilarlos satíricamente.

Puede extrañar al principio el hecho de que la Edad Media lo apreciase casi tanto como a Virgilio. Evidentemente que lo que sobre todo lo recomendaba era su virtuosismo técnico; se prestaba a ser imitado, supuesto que se tuviesen las dotes para hacerlo. Los ovidianos del siglo XII dan prueba de una maravillosa perfección formal. Ni siquiera les chocó la lascivia del poeta. En la lírica de aquella época, entre las *auctoritates* de los clásicos citados para concluir una estrofa, Ovidio ocupa un alto puesto de honor. Desde el Renacimiento conoce la literatura una dirección "ovídica" junto a la "virgiliana": Boccaccio y Ariosto junto a Tasso y Camoens.

BIBLIOGRAFÍA: Como obra de síntesis: W. Kraus, *Ovidius,* RE 18 (1942), 1910-86. — Últimos estudios de conjunto: H. Fraenkel, *Ovid: a poet between two worlds,* 1945. — L. P. Wilkinson, *Ovid recalled,* 1955. — M. de Cola, *Callimaco e Ovidio,* 1937. — Ovidiana, publicadas por N. I. Herescu, 1958. — Atti del Convegno Internaz. Ovidiano, Roma, 1959, 2 vols. — F. Stoessl, *Ovid Dichter und Mensch,* 1959. — S. D'Elia, *Ovidio,* 1959. — Para las obras y grupos en particular: R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung,* 1919. — P. Tremoli, *Influssi retorici e ispirazione poetica negli "Amores" di Ovidio,* 1955. — Amores, edic. lat. y alemana con epílogo por W. Marg y R. Harder, ²1962. — G. Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs,* 1904. — L. Castiglioni, *Studi intorno alle Metamorfosi d'Ovidio,* 1907. — F. Bömer, *P. Ovidius Naso, Die Fasten,* 1957-1958 (con copiosos comentarios). — Sobre su pervivencia: E.

K. Rand, *Ovid and his influence,* 1926. — F. Munari, *Ovid im Mittelalter,* 1960.

Tanto en su tiempo como después de los grandes poetas elegíacos se escribieron elegías. Ya nos hemos referido al *Catalepton* 9, las elegías seudovirgilianas a Mecenas, así como a las composiciones no tibulianas del libro III del Corpus Tibullianum; a estos grupos habría que agregar la *Copa,* si es que no es del propio Virgilio. También ha circulado falsamente con el nombre de Ovidio una *Consolatio ad Liviam* (con ocasión de la muerte del príncipe Druso), así como la elegía *Nux* (el nogal). Se cultivó la elegía hasta el final de la Antigüedad, sobre todo en forma de epístola elegíaca, tanto por parte de los cristianos como de los no cristianos (para una interpretación espiritual de los motivos de una carta Heroida, en Venancio Fortunato, siglo VI, cfr. W. Schmid, en "Studien z. Textgeschichte und Textkritik", 1959, 253 ss.; véase también el artículo de Schmid "Elegie" en RAC 4 (1959) 1054 ss.). La elegía erótica clásica revivió un corto período de florecimiento en cuanto a su temática, gracias al etrusco MAXIMIANUS en el siglo VI. Sus seis elegías son la obra de un vividor entrado en años que recuerda melancólicamente los goces de su juventud. Una malograda aventura amorosa del poeta avanzado en edad, con ocasión de una embajada a Constantinopla (5), viene a variar el tema de Ovidio (Am. 3, 7). Pero, como Maximiano era cristiano, ama con mala conciencia.

IV

EL SIGLO SIGUIENTE A LA ÉPOCA DE AUGUSTO

La literatura del período que transcurre entre la muerte de Augusto (14 d. de C.) y el encumbramiento imperial de Adriano (117) se encuentra a la sombra de un gran pasado, que se sentía ya entonces como clásico, bien se trate de seguir el rumbo marcado por los autores precedentes, agotando o variando sus posibilidades, como lo hace la mayoría, bien rebelándose contra ellos, como Séneca o Lucano. Los dos impulsos a que debe su existencia la literatura romana llegan casi a un estado de quietud: la imitación creadora de los griegos y la expresión de la propia manera de ser en las formas así elaboradas. El empleo, hasta la extenuación, de los géneros literarios y el sentimiento vital de una cultura tardía no tienen menos parte en este acabamiento que el profundo cambio político, que cada vez se hace sentir más. Lo poco nuevo está en la periferia: la fábula, que pertenece al nivel "inferior", la novela, que es una literatura de entretenimiento, y la perfección del pequeño arte epigramático. Los griegos, que Horacio recomendaba leer noche y día, pierden su importancia, y se convierte en una excepción el aprendizaje a fondo y en gran escala de la poesía griega, como aún hacía el joven Estacio en la escuela paterna de Nápoles (Silu. 5, 3, 146 ss.).

La producción literaria crece cuantitativamente. La capacidad técnica, aun de los literatos medianos, es considerable; pero hasta las obras de importancia carecen de toda función político-espiritual. Avanza la costumbre de mezclar géneros y estilos literarios; la fuerza de la retórica se robustece cada vez más, mientras se relaja la relación vital del autor con su obra. Hubo césares, como Nerón y Domiciano, que tomaron vivo interés por las letras, pero los conatos literarios *sub auspiciis principis* no siempre son una bendición para la obra literaria. Por otro lado nuestra crítica estética raras veces ha sido justa con las creaciones de esa época. A pesar de todo, no sólo produjo una serie de individualidades dignas de consideración, sino también muchas obras que pertenecen a las más impresionantes de la literatura romana. La historiografía romana llega a su cima más alta en esta época con Tácito.

La oratoria, que aún había sostenido, si bien cansinamente, su puesto en tiempo de Augusto, se dirige hacia el inevitable ocaso. Quintiliano tan sólo pone a uno a la altura de los antiguos oradores, a saber, Domicio Afer, de Nemausus (Nîmes) (10, 1, 118; 12, 11, 3). Tácito lo describe como humanamente antipático (Ann. 4, 52, 66). En el mediodía de las Galias, de donde procede, se va perfilando una tradición retórica que cobrará auge en el siglo III. Tácito nos ofrece un honroso testimonio sobre Marsella (Massilia) como centro de vida intelectual (Agr. 4), donde su suegro Agrícola había estudiado; y esta indicación valdría todavía hoy, *mutatis mutandis*, para más de una ciudad francesa de provincias. Mas pronto degenera el arte de hablar en mera retórica, en parte panegírica y en parte declamatoria, que, aun fuera de la escuela, entusiasma a un gran público.

La tragedia del mayor de los maestros de la elocuencia romana, M. FABIUS QUINTILIANUS, fue el haber nacido en semejantes tiempos. Era natural de Calagurris (Calahorra) en España y vivió aproximadamente del 35 al 95. Educado en

Roma, volvió como maestro a su ciudad natal; pero Galba, al ocupar el trono (68), se lo llevó de nuevo a Roma. Vespasiano hizo de él el primer profesor de Retórica a sueldo del Estado. Domiciano le encargó la educación de sus sobrinos segundos y lo distinguió al concederle la dignidad consular. Su obra principal, *Institutio oratoria,* se divide en 12 libros. Basado en un vasto conocimiento teórico y en un juicio personal maduro sobre la poesía y prosa de griegos y romanos y, sobre todo, a base de su experiencia en la propia escuela y de su práctica como orador, proyecta un plan de enseñanza oratoria dentro del marco de un programa de educación y formación general. Incansablemente señala a Cicerón como modelo supremo frente a las aberraciones abusivas de la retórica y contra el estilo aforístico de Séneca, convertido en moda. Él mismo forjó su estilo en Cicerón, aun cuando sin renegar del todo de los nuevos tiempos. No estaba ciego para ver la decadencia de su arte, cosa que prueba el estudio que precedió a su *Institutio,* a saber, *De causis corruptae eloquentiae.* Cree que la razón principal de la degeneración se debe al abandono de los modelos clásicos; en cambio no pudo o no quiso hablar de las causas políticas y culturales, que eran mucho más profundas. Tácito, haciendo la crítica de Quintiliano y partiendo justamente de aquellas consideraciones, compuso el himno funerario a la elocuencia romana en su *Dialogus de oratoribus.*

Sobre la educación romana: A. Gwynn, *Roman education from Cicero to Quintilian,* 1926 (reimpr. 1964). — H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité,* 1948, Parte 3.ª. — G. G. Bianca, *La pedagogia di Quintiliano,* 1963.

Las obras históricas compartieron inicialmente el destino de la oratoria: el pronunciarse por la República, la crítica del emperador o de sus favoritos podía acarrear peligros al autor. A. Cremutius Cordus, que todavía bajo Augusto había tratado de los comienzos del régimen imperial, fue acusado el año 25 como admirador de Bruto y Casio; murió en una huelga de hambre.

La ocasión del ataque tan tardío contra Cordo fueron algunas invectivas del autor respecto al poderoso Sejano. Sus *Anales* fueron condenados al fuego; pero fueron divulgados secretamente y más tarde su hija Marcia los editó, aunque expurgados. En cambio parece que no despertaron ninguna alarma las *Guerras Germánicas* de AUFIDIUS BASSUS, ni su *Historia de los césares* (¿hasta los primeros años de Nerón?). Plinio el Viejo continuó la segunda de estas obras en sus 21 libros de *A fine Aufidii Bassi* (pág. 260). Sólo se han conservado dos obras de "monárquicos" del tiempo de Tiberio. C. VELLEIUS PATERCULUS (nacido probablemente en Capua) compuso en dos libros para el cónsul del año 30, M. Vinicio, un compendio de historia romana hasta dicha fecha. Se ha perdido su título junto con el comienzo de la obra. Si Veleyo carece de independencia al narrar la historia antigua, resulta valioso como historiador contemporáneo de los primeros tiempos del Principado —el único cuyas obras han llegado hasta nosotros—, no en último término para la historia de Germania en los últimos tiempos de la era antigua y primeros de la cristiana. (Varo: 2, 117 ss.; cfr. Tac. Ann. 1, 61). Su estilo retórico, que no nos engaña sobre la precipitación con que se escribió la obra, se excede en expresiones hiperbólicas al referirse a Tiberio; con Veleyo se inicia en Occidente aquella postura devota que la propia insignificancia (*mediocritas nostra*) adopta ante el trono. Pero la admiración del antiguo oficial por su general resulta auténtica, y la narración de lo vivido, viva e impresionante. Los ejemplos históricos de un tal VALERIUS MAXIMUS (*Factorum et dictorum memorabilium libri novem*) se hallan en un nivel inferior. Se publicaron poco después de la caída de Sejano el año 31 y están dedicados a Tiberio. Se trata de una colección de material ordenado con finalidades retóricas y organizado por materias (*de religione, de institutis antiquis, de fortitudine*...) y, dentro de éstas, articulado conforme al esquema conocido por Nepote, Varrón y Plutarco, que divide los asuntos en *Romana* y *extera*; llena de fastidiosa lisonja, a la que corresponde un estilo declamatorio, esta compilación, junto a cierto valor limitado en el uso de las fuentes, no tiene más interés que el de síntoma de una época. El vocabulario de ambos autores es todavía esencialmente clásico.

La ciencia especializada brindó un refugio seguro. En tiempos de Tiberio y aun bajo la égida de Claudio, Q. REMMIUS PALAEMON, nacido en Vicenza, fue un gramático importante (Suet. Gramm. 23).

Autodidacta, de extracción social inferior, con forma de vida chocante, pendenciero y vanidoso en extremo, fue, según parece, el primero en escribir una vasta *Ars grammatica*, según los modelos griegos, empleada ampliamente hasta la Antigüedad tardía. — Hacia principios del reinado de Nerón escribió Q. ASCONIUS PEDIANUS contra los *obtrectatores* de Virgilio; compuso además un libro ejemplar ilustrando históricamente los discursos de Cicerón (Parte 1.ª, pág. 140). Parece ser que se inició la actividad de M. VALERIUS PROBUS hacia mediados del siglo I; ya nos referimos elogiosamente a él en la Introducción (Parte 1.ª, pág. 25). — El interés geográfico que suscitó el mapa del Imperio debido a Agripa se vio aumentado con la *Chorographia* del español POMPONIUS MELA, dividida en tres libros. Escribió probablemente en el reinado de Claudio. Sin ser fruto de una investigación personal, pero nutriendo su obra en buenas fuentes, este autor, formado en la retórica, trata el asunto sucinta y sugestivamente en el estilo de moda. — En el mismo reinado escribió otro español, el gaditano L. IUNIUS MODERATUS COLUMELA, una obra amplísima en 12 libros sobre la agricultura. Le había precedido una exposición más breve, de la que tan sólo se ha conservado un libro, *De arboribus*. Lleno de amor a la naturaleza y de entusiasmo por la materia de su estudio, Columela no sólo dio una forma canónica a su disciplina, de modo que duraría muchos siglos, sino que aportó a la posteridad muchos elementos interesantes de la vida y la economía de su tiempo. Escribió en una prosa de esmerado estilo y, además, el libro X, sobre jardinería (cfr. pág. 201, nota 11), en buenos y agradables hexámetros. — La actividad práctica y literaria del oficial del ejército e ingeniero SEX. IULIUS FRONTINUS se despliega en la segunda mitad del siglo. Fue cónsul dos veces y el 97 *curator aquarum*. En este empleo y para su propia instrucción escribió un *Commentarius* sobre la conducción del agua a Roma (*De aquis urbis Romae*) que más tarde editó por deseo de Trajano. Es la mejor obra técnica en latín. Gracias al interés de este oficial contamos con tres libros de estratagemas (*Strategemata*; el libro cuarto probablemente no se debe a su pluma). También escribió sobre agrimensura. La Antigüedad tardía (en el siglo VI) tomó extractos de esta obra para formar el Corpus de los *Agrimensores* romanos o *Gromatici*, nombre derivado del instrumento de mira, que se denominaba con una palabra de origen etrusco-griego: *groma* o *gruma*. — Junto a la literatura especializada se despliega también la enciclopédica. Sólo

se conservan los 8 libros *De medicina* de toda la amplísima enciclopedia de A. CORNELIUS CELSUS (escrita en tiempo de Tiberio). Celso no continuó las *Artes* de Varrón, sino los conocimientos universales de carácter práctico iniciados por Catón: se trataba, entre otras cosas, de agricultura, arte militar, elocuencia, derecho y filosofía. La obra nos permite reconocer en el autor a un profano bien informado, que sabe exponer la materia clara, comprensiva y pulcramente en un buen lenguaje estilizado.

La *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo (C. PLINIUS SECUNDUS) tiene un alcance más limitado que la enciclopedia, pero su dominio no obstante es dilatado. Era natural de Comum y fue víctima de la erupción del Vesubio el año 79, siendo comandante de la flota de Miseno, después de haber seguido brillantemente la carrera militar y civil: el 50/51 con Pomponio Segundo en la Germania Inferior, el 70 probablemente en el Estado Mayor de Tito ante Jerusalén, pasando luego a ser procurador de Siria. (Cfr. la carta de su sobrino: Plin. Epíst. 6, 16). Hombre de una inconcebible capacidad de trabajo (cfr. en otro lugar 3, 5), Plinio encontró tiempo durante sus funciones oficiales para dedicarse a escribir obras de gran amplitud, aunque en su mayoría compilatorias. Junto a una obra sobre la táctica militar de la caballería *(De iaculatione equestri)* y un escrito sobre Gramática *(Dubii sermonis libri VIII)*, compuso un cuadro de conjunto sobre las guerras de Roma con Germania en 20 libros y una historia de su época (*A fine Aufidii Bassi*, cfr. pág. 258). Sólo se conservan los 37 libros de su *Historia Natural* (presentada al emperador Tito el año 77). Las materias que trata son: Cosmología, Geografía, Antropología, Zoología, Botánica (con aplicaciones a la Medicina) y Mineralogía. En su visión del mundo, que es la de un vago estoicismo, se mezclan la creencia acrítica en la autoridad con el escepticismo, la ciencia con la superstición; mas a pesar de todos los defectos de método, de los errores fácticos y del amaneramiento estilístico, esta compilación gigantesca es una cantera inestimable para los conocimientos de la Antigüedad, que la Edad Media y aun la Moderna han estudiado ampliamente.

El análisis de sus fuentes, la transmisión y crítica textual suscitan difíciles problemas, en gran parte aún insolubles. Un buen estudio general se halla en RE 21, 1 (1951), 271-439 (K. Ziegler, W. Kroll, R. Hanslik y otros); añádase el informe de la investigación de Hanslik en: Anz. f. d. Altertumswissenschaft 8 (1955), 193 ss.

Lo más original que hallamos en *poesía* son las *Fabulae Aesopiae* de PHAEDRUS, liberto de Augusto. Se publicaron en cinco libros bajo Tiberio, Calígula y Claudio. Las fábulas eran en Roma, como por doquier, un elemento vernáculo. También poetas como Ennio, Lucilio y Horacio se habían servido de ellas. Con todo, resultaba en Roma una novedad escribir un libro de fábulas. Junto a las fábulas "de Esopo" en sentido estricto, Fedro añade otros muchos elementos anecdóticos tomados por lo general de fuentes griegas. Tampoco faltan algunas de su propia invención. A pesar de toda su formación retórica, siguió siendo siempre un proletario que vio en la fábula moralizadora una forma figurada de decirles la verdad a los poderosos de su tiempo. A pesar de ello, y como él lo aclara en el prólogo y en el epílogo, no le fue bien. Ante todo, parece que Sejano se sintió aludido (3, prol. 41). El lenguaje y estilo de Fedro son sencillos y naturales cuando no moraliza, con tendencia a una vigorosa rudeza; además, como podía esperarse, parodia ocasionalmente el *genus sublime*. Con buen sentido escogió para versificar el popular senario, que ya era un tanto anticuado. Mientras vivió, se le rehusó el reconocimiento esperado del éxito. Séneca parece que le ignoró de propósito. El primero en mencionarle es Marcial (3, 20, 5). Su fama sólo comienza conforme avanza la Antigüedad tardía. Por entonces se hicieron también reelaboraciones en prosa, entre las que destaca el llamado ROMULUS, del siglo V. Con ellas se pueden llenar las lagunas relativas a la materia en la colección original, ya que no sea posible llenarlas en cuanto a la forma. Desde aquí se abre el camino que nos conduce hasta la fábula literaria moderna (La Fontaine, Lessing) pasando por la de la Edad Media.

Los autores épicos son en general conservadores; sólo pretenden sacar nuevas posibilidades de las formas tradicionales. GERMANICUS, el sobrino e hijo adoptivo de Tiberio, intentó una traducción de Arato más libre que la de Cicerón; nos demuestra capacidad para la

composición formal y ciertas dotes poéticas. — Otro autor, que personalmente nos es desconocido, M. MANILIUS, que debió componer sus obras al comienzo del reinado de Tiberio, conquistó un nuevo dominio para la poesía con su *Astronomica* en 5 libros. En ella, dentro de un estoicismo orientado hacia Posidonio, supo presentar tan poéticamente el cuerpo doctrinal de la astrología como Lucrecio la doctrina epicúrea. Su vigor plástico, en una de las materias al parecer más áridas, no sólo se manifiesta en las digresiones mitológicas y filosóficas, sino también y maravillosamente en las partes técnicas. Goethe, admirador de Manilio, imitó en versos célebres ("Wär' nicht das Auge sonnenhaft...") la formulación de la concepción de Posidonio sobre la naturaleza divina del hombre (2, 115 s.). Debemos al poeta filólogo A. E. Housman la mejor edición explicativa del difícil poema (5 vols. 1903-30, ²1937).

Virgilio había elevado el poema heroico a una altura que ya a sus contemporáneos les parecía inalcanzable. Las generaciones siguientes vieron en la *Eneida* una montaña que, en el mejor de los casos, sólo podía rodearse, como Richard Strauss decía de Wagner. El primero que trató de conseguirlo fue el sobrino del filósofo Séneca, M. ANNAEUS LUCANUS. El tema de su epopeya *Pharsalia*, en diez libros, es la guerra civil entre Pompeyo y César. Estoico como Séneca, eligió por héroe a Pompeyo. Tanto histórica como artísticamente constituía esto un paso en falso. César tiene aquí un segundo rival en Catón, "republicano ideal". Virgilio había mostrado el presente reflejado a través de un pasado mítico; en cambio Lucano recurre a la epopeya romana más antigua, que solía tratar directamente la historia contemporánea. Y mientras que Ennio y sus sucesores echaron mano de todas las convenciones homéricas, incluyendo las intervenciones de las deidades que tomaban parte en los asuntos humanos, Lucano abandonó este elemento tradicional en la épica. Esto puede tener que ver con la teología estoica, pero ciertamente se justificaba también desde el punto de vista artístico. Pero como la crítica se pronunció adversamente, no volvió a repetirse esta tentativa. La epopeya de Lucano quiere impresionar ante todo mediante las descripciones y los discursos artísticamente elaborados (Cicerón 7, 68 ss.), pero también mediante sentencias bien acuñadas (1, 128: *Victrix causa deis placuit, sed victa Catoni,* que ha pasado a nuestro repertorio de citas). El "pathos" retórico llega a menudo al límite de lo tolerable, pero da la impresión de ser auténtico. No hay que olvi-

dar que al morir el poeta en el año 65 —estaba complicado en la conjuración de los Pisones— no contaba más de 20 años. La crítica estética —que se encuentra ya en Petronio, 118 ss.— debió perjudicar a la divulgación del poema tan poco como su ética republicana (cfr. Marcial 14, 194). Muchos de los autores épicos de finales del siglo I se ven influidos por él. La *Pharsalia* se comentó frecuentemente como libro de texto escolar en la Antigüedad tardía y en la Edad Media. — Antes de la erupción del Vesubio del 79, acaso al final de la época de Augusto, se escribió un *Carmen de bello Actiaco,* del que se han conservado unos 70 versos en un papiro herculanense (Nápoles, Pap. Herc. 817). Al parecer su autor siguió las convenciones tradicionales con las que rompió Lucano: aparece en efecto la parca Atropo como testigo invisible de los planes de suicidio de Cleopatra (v. 56). — Otra manera de rodear la *Eneida* condujo al tratamiento épico del material legendario de los griegos, como había ocurrido con los épicos del catálogo de autores de Ovidio (Pont. 4, 16). Sólo del tiempo de los Flavios se han conservado epopeyas: la *Argonautica* en 8 libros de un tal C. VALERIUS FLACCUS y *Thebais* y *Achilleis* de Estacio. El proemio de la obra de Flaco debió escribirse hacia el año 70, a juzgar por la alusión a la conquista de Jerusalén. La *Argonautica* —inacabada o tal vez conservada en forma incompleta— es una imitación de la epopeya del mismo nombre escrita por el alejandrino Apolonio de Rodas, pero realizada con gran libertad en el tratamiento del tema. Frente a la erudición de Apolonio, el imitador destaca más vigorosamente lo psicológico: el autor había aprendido de Virgilio y de Ovidio. — Más importante por su obra y por su influjo resulta P. PAPINIUS STATIUS, de Nápoles. Su padre, que tenía una escuela, le familiarizó pronto con el estudio de los poetas. El hijo dio pruebas ya en su juventud de extraordinarias dotes para la poesía y consiguió vencer en los concursos poéticos. En Roma recitó con éxito trozos de su *Tebaida,* pero fue vencido en el certamen del Capitolio bajo Domiciano (¿el 94?). Se casó con una viuda romana llamada Claudia; no tuvo hijos, pero fue feliz en su matrimonio. Luego se retiró a Nápoles, donde murió antes que Domiciano, probablemente el año 96. Su celebridad y su influjo se basan en la epopeya *Thebais,* en 12 libros. Su objeto esencial es la marcha de los Siete contra Tebas. Pero los tres primeros libros cuentan detalladamente la ocasión de la marcha, y el último la procesión de las mujeres argivas a Atenas y el impacto que producen. La

composición es también intencionadamente "abierta" entre el preludio y el final (cfr. el episodio de Hipsípila y Ofeltes, 4, 646-7, 144). Pero la maldición de Edipo sobre sus hijos actúa como motivo unificador. El abandono del espíritu clásico se manifiesta, de un lado, en la preferencia del autor por lo horrendo y, de otro, por lo conmovedor, como ocurre con el drama de Séneca. Por otra parte, la exposición es no pocas veces penetrante en sus detalles y de efecto plástico, a pesar del lenguaje, a menudo rebuscado, y del exceso de alegorías. Lo que se ha conservado de la inacabada *Achilleis* produce el efecto de algo más sencillo. Es cierto que la obra se interrumpe a la mitad del libro II, durante la salida de Aquiles para Troya. El episodio más ampliamente contado es el de la estancia de Aquiles en Esquiro, disfrazado de mujer, y su violación de Deidamía. Mas ya estos tempranos episodios quedan ensombrecidos por la gran guerra decretada por los dioses, en la que se demostrará la bravía heroicidad de Aquiles. En sus últimos años escribió Estacio 5 libros de *Silvas,* a imitación de Lucano. Es una colección de poesías de circunstancias (cuya métrica es sobre todo dactílica, aunque también se encuentran metros líricos). Compuso la mayoría de ellas por encargo, para personas de la corte, con quienes tuvo Estacio cierta relación de dependencia, pero también para otros amigos distinguidos: descripción de sus villas, baños y tesoros artísticos, congratulaciones y necrologías poéticas (también de *pueri delicati*). Conoce bien su oficio, pero para nosotros no tiene mucha más importancia que la de una contribución a la historia cultural de la época de los Flavios. Sólo raras veces se expresa personalmente el autor; lo más directamente conmovedor es la poesía a *Somnus* (Silv. 5, 4), que es la súplica del enfermo al dios del sueño, para que se detenga junto a su lecho (cfr. P. Friedländer, Antike 8, 1932, 215). Si el Medievo olvidó casi del todo las *Silvas,* en cambio leyó con afán las dos obras épicas. Así, existen numerosos escolios sobre la *Tebaida*; los más antiguos los recopiló y amplió en el siglo VI cierto Lactancio Plácido. Aun para Dante, Estacio estaba casi a igual altura que Virgilio. — SILIUS ITALICUS escribió también en los últimos años de Domiciano los 17 libros de sus *Punica.* Plinio el Joven nos ofrece un vivo retrato de su autor (Epíst. 3, 7). Fue el último cónsul de Nerón (el 68), luego procónsul benemérito de Asia; nadie recordaba que también se había prestado una vez a hacer de fiscal bajo Nerón. Vivió como consular sin influencia, pero también sin enemigos, reti-

rado en sus hermosas fincas y dedicado en su noble ocio al culto de un pasado digno de consideración. Había adquirido la finca tusculana de Cicerón. Sus posesiones napolitanas incluían la sepultura de Virgilio, que veneraba como un santuario. Allí murió, probablemente el 101, de un tumor doloroso. Llevó con valor su sufrimiento y dio pruebas hasta el último instante de la alegría de su espíritu. El patriotismo y su inmersión espiritual en los "tiempos gloriosos" le debieron sugerir la idea de emprender su epopeya, en la que trabajó aproximadamente desde el año 80. Casi diríamos que es de tono acentuadamente conservador: una epopeya *comme il faut.* La historia de la guerra con Aníbal sigue esencialmente a Livio, aunque está sazonada con la erudición de muchas obras selectas sobre antigüedades. Se nos presenta como un desfile solemne de todos los parafernales homérico-virgilianos. El lenguaje y la versificación resultan austeros hasta la monotonía. Si Silio conoció los *Annales* de Ennio, lo que no es imposible, pudo apoyarse en el iniciador de la épica romana para el tratamiento homerizante de su materia. Pero Ennio era poeta [1].

BIBLIOGRAFÍA sobre la épica de los posclásicos: Los artículos de RE, *Lucanus,* 1 (1894), 2226-2236, de F. Marx; *Valerius Flaccus,* de A. Kurfess, 8 A 1 (1955), 9-15; *Statius,* de R. Helm en Halbbd. 36, 2 (1949), 984-1000; *Silius,* de Klotz, 2.ª serie, 5 (1927), 79-91. — E. Fraenkel, *Lucan als Mittler des antiken Pathos, Vortr. d. Bibl. Warburg* 4 (1924-1925), 229-257. — F. Mehmel, *Valerius Flaccus,* 1934. — W. Schetter, *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius,* 1960; Comentario de las *Silvas* de Estacio por F. Vollmer, 1898.

Que la poesía bucólica comenzaba a perder su sentido poético lo atestiguan las siete Églogas de T. CALPURNIUS SICULUS, aparecidas a comienzos del gobierno de Nerón, así como los poemas anónimos, casi del mismo tiempo (*Laus Pisonis* y dos bucólicas que se hallan en el manuscrito de Einsiedler 266). En la imitación virgiliana, Calpurnio logró sin embargo trazar algunos cuadros bonitos sobre la naturaleza. Muchas de las poesías elogian al joven Nerón, en quien se

[1] El Itálico a quien un acróstico (restablecido por mera conjetura) designa como autor de una *Iliada latina* (¡en sólo 1070 versos!) es, más bien que nuestro Silio, Bebio Itálico (¿el mismo que el gramático Bebio, amigo de Germánico?).

habían puesto grandes esperanzas; otros géneros literarios manifestaron el mismo sentimiento. En este arte cortesano, los pastores no son más que máscaras. — En los manuscritos siguen a los poemas de Calpurnio cuatro églogas de un tal NEMESIANUS, de Cartago. M. Haupt (Opuscula 1, 385-406), partiendo del estudio de su técnica métrica, le sitúa convincentemente en el siglo III y le identifica con el autor, del mismo nombre, de un poema de caza (*Cynegetica*). La tercera égloga es una de las más hermosas composiciones de la Antigüedad tardía, con sus escenas báquicas, que tienen un paralelo en los sarcófagos de la época.

Quintiliano (10, 1, 96) habla de CAESIUS BASSUS como lírico, aunque le considera a gran distancia de Horacio. Debió morir víctima de la erupción del Vesubio el año 79 (Schol. Pers. 6, 1). Persio, amigo suyo, le dedicó su sexta sátira (v. a continuación). Baso también escribió sobre métrica. Enseñaba, sin duda según Varrón, a derivar toda la métrica del hexámetro y del trímetro. Se conserva la obra, aunque incompleta (Keil, Grammatici Latini 6, 255 ss.).

Se discute el mérito de las seis sátiras de A. PERSIUS FLACCUS (34-62), muerto prematuramente: a la gran admiración de la Antigüedad y del Medievo ha sucedido en nuestra época una notable "desvalorización". La antigua Vida nos lo describe como vástago de una familia etrusca de la clase ecuestre, arraigada en Volaterrae; tras la muerte prematura de su padre lo educó su madre; en Roma fue alumno de Remmio Palemón, luego discípulo y amigo inseparable del estoico Anneo Cornuto (cfr. los hermosos versos de la sátira 5, 21 ss.), quien le debió iniciar en la oposición de los estoicos (Peto Trasea, Séneca) contra Nerón; hijo y hermano ejemplar, dulce y de recato virginal (*verecundiae virginalis*), lento y laborioso en su producción. Si en cambio sus sátiras nos dejan otra impresión, ello se debe al género literario que empleó y a la forma estricta con que Persio se atenía a sus modelos Lucilio y Horacio. Prescindiendo de la crítica literaria que nos brinda la primera sátira, tomó sus temas de las diatribas estoicas, reavivadas con elementos del mimo. En la expresión persigue Persio el lenguaje coloquial,

mas, por otro lado, lleva al extremo la tendencia de su tiempo a acuñar frases expresivas. Pero entre pasajes de una oscuridad amanerada, que más tarde precisaría de comentarios (el llamado Comentario de Cornuto contiene valiosos restos de aclaraciones antiguas, correspondientes a los siglos II y III), se encuentran pasajes que permiten reconocer el gran talento de este poeta, espiritualmente muy alerta, pero humanamente inmaduro.

BIBLIOGRAFÍA: W. Kugler, *Des Persius Wille zu sprachlicher Gestaltung in seiner Wirkung auf Ausdruck und Komposition,* 1940.

En tiempo de Domiciano debió componerse la Sátira de una tal SULPICIA, en la que se querella de la expulsión de los filósofos por el Emperador y presagia su pronta muerte. Claro es que se trata de un *vaticinium ex eventu*; pero mientras que de antiguo se tuvo por autora auténtica de esta sátira a la Sulpicia conocida por Marcial como poetisa erótica y esposa de Caleno (así lo estima todavía K. Mras., Anz. f. d. Altertumswiss. 6, 1953, 86 s.), la mayoría de los investigadores ven ahora en este poema una obra posterior, puesta en boca de Sulpicia (O. Weinreich, Gnomon 31, 1959, 247 s., piensa en el satírico Lucilo del siglo IV mencionado por Rutilio Namaciano).

Dos nombres ilustres llevan al apogeo la literatura en la época de los Claudios: Séneca y Petronio.

L. ANNAEUS SENECA, hijo del Retórico (pág. 183), se entregó desde joven a la filosofía, en especial a la cínico-estoica. Su carrera pública de funcionario —comenzada en tiempo de Calígula— sufrió un revés al desterrarle Claudio a Córcega el año 41, cediendo a instancias de Mesalina; mas la última esposa de Claudio, Agripina, le hizo regresar el año 49 y le convirtió en maestro de su hijo Nerón. Inicialmente tuvo Séneca una gran influencia sobre el joven príncipe; fue *consul suffectus* el año 56 y durante muchos años desempeñó el papel de "eminencia gris". Por entonces (55-56) dedicó a Nerón los tres libros *De clementia,* de los que se han

conservado dos. Más tarde hubo un distanciamiento de ambos y Séneca, desilusionado, abandonó la corte. La supuesta participación del filósofo en la conjuración de los Pisones llevó a Nerón a darle en el 65 la orden de suicidarse. Cumplió el cometido de tal manera que hizo pensar demasiado en "la muerte de un filósofo" (Tac. Ann. 15, 62).

Séneca ejerció un poderoso influjo sobre sus contemporáneos y sobre la posteridad, como ensayista filosófico y como poeta. Como muchas de sus obras no pueden fecharse, el proceso de su pensamiento filosófico queda en la penumbra. Tal vez lo que se fue destacando en su concepción fue, en primer lugar, la doctrina cínica y después el estoicismo humanizado de Posidonio; también dejó en él sus huellas la desilusión respecto a Nerón. Más que nunca era entonces el estoicismo en Roma una forma de vida. Y en este sentido pretende Séneca influir como consejero y orientador para la reforma de la vida moral y el examen de conciencia. Escribe a sabiendas en el estilo de la época —de frase concisa y efectista, en contraste con el período ciceroniano—, llevado a tal extremo que le valdría la tacha de los clasicistas y más tarde la de los arcaizantes. Análogamente a Ovidio, se dejó llevar por el gusto hacia sus propios amaneramientos; el resultado fue el mismo: el efecto se gasta y sus felices formulaciones, en las que abunda, se desvanecen conforme aumentan los efectismos.

Las obras en prosa de Séneca pertenecen casi exclusivamente a la filosofía moral práctica. Sus 12 *Dialogi* no lo son en sentido platónico ni aristotélico, sino diatribas con vigoroso impacto dialogal a la manera de Bión; tratan entre otros temas: *De vita beata, De tranquillitate animi, De brevitate vitae, De ira, De otio*; tres de ellos son escritos destinados a consolar: a Marcia, hija de Cremucio Cordo; a Polibio, funcionario muy influyente en la corte de Claudio; a su propia madre Helvia: los dos últimos son de la época del destierro. Parecido carácter presentan los 7 libros *De beneficiis,* así como el "espejo de príncipes" *De clementia.* También reservan gran espacio a las reflexiones morales los 7 libros de *Naturales quaestiones* dedicadas a su joven amigo Lucilio, entonces procurador de Sicilia.

Séneca se muestra por completo como maestro y director de almas en sus *Epistulae morales*, dirigidas igualmente a Lucilio. Aquí, como siempre, junto a la necesidad de la comunicación docente general, se atiene, unas veces más que otras, a las peculiaridades del destinatario.

Sin perder del todo su empalme con los antiguos valores romanos, Séneca desarrolla una moralidad que está orientada más bien al individuo y hacia su interioridad. A esta posición corresponde el hecho de haber descrito con toda exactitud, como muy pocos antes de él, los estados del alma humana (v. gr., el aburrimiento, Dial. 9, 2). También es "moderna" su humanidad, por ejemplo, su consideración humana del esclavo: puede servir de ejemplo la indignación general que suscitó la "tradicional" ejecución en el año 61 de toda la servidumbre de Pediano Segundo, asesinado por uno de sus esclavos (Tac. Ann. 14, 41 ss.). Séneca ya es "humano" en aquel sentido que Nietzsche negó, en general con razón, a la Antigüedad. El cristianismo vio en él un parentesco espiritual y hasta un cristiano secreto; incluso se inventó una correspondencia epistolar suya con el apóstol san Pablo, ya conocida por san Jerónimo.

La intención capital de las *Tragedias* de Séneca es también moral. De las 9 piezas conservadas, para muchos no es auténtica *Hercules Oetaeus* (cfr. W.-H. Friedrich, Hermes 82, 1954, 51 ss.). Pero tanto ésta como las ocho obras ciertamente auténticas (*Hercules furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra, Oedipus, Agamemnon, Thyestes*) encuentran su paralelismo temático en la tragedia ática. Sin embargo, es posible que le influyese bastante la tragedia posclásica de los griegos, tanto en cuanto a la materia tratada como respecto a la métrica de los himnos corales. También se dejó influir por la tragedia de la época de Augusto, como la *Medea* de Ovidio, mientras que apenas se percibe la influencia de la del tiempo de la República. Lo que más caracteriza el estilo trágico de Séneca es un "pathos" intensificado, para el que por cierto se hallan elementos ya en Eurípides. En cambio la acción y los caracteres pierden importancia. Séneca no se empeña en la catarsis aristotélica, sino en una especie de "shoc" moral. Le separa un mundo del arte de Sófocles; pero no le ha faltado el sentimiento para captar la idea de belleza moral del insigne trágico griego. No es posible probar la interpretación que más tarde se dio insistentemente, a saber, que en muchas de las semblanzas de tiranos trazadas en sus obras haya reflejado la ima-

gen del Nerón de la última época. Estas tragedias, con su retórica avasalladora, se destinaban sin duda y sobre todo, si no exclusivamente, a la recitación, como las de otros contemporáneos: POMPONIUS SECUNDUS y CURIATIUS MATERNUS en tiempo de Vespasiano (Tac. Dial. 2-3). A pesar de esto fue Séneca, y no la tragedia griega, el antecesor del drama clásico francés e italiano. También ejerció Séneca su influjo sobre el drama isabelino y en ocasiones sobre Shakespeare. Hemos de intentar comprender en su ser este arte tan alejado de nosotros, como se ha venido haciendo recientemente.

En una de las dos recensiones de sus tragedias se ha incluido con su nombre la pretexta *Octavia,* cuyo tema es el destino trágico de la primera mujer de Nerón (cfr. *Britannicus* de Racine). Puede darse por probada la inautenticidad de la obra, en la que Séneca mismo toma parte y se profetiza la muerte de Nerón (cfr. R. Helm, *Sitzungsberichte,* Berlín, 1934, 283 ss.; B. Axelson, *Die Echtheitsfrage der Octavia Praetexta,* Lund, 1956-57; C. J. Herrington, Class. Quart. 1961, 18 ss.). En este género teatral, *Octavia* nos ofrece el único ejemplo, si bien apenas representativo, de praetexta.

La obra más original de Séneca es su *Ludus de morte Claudii,* obra que en el manuscrito principal (de St. Gallen 569 del siglo X-XI) se titula *Divi Claudii Apotheosis per saturam* y que muy probablemente se identifica con la obra mencionada por Casio Dión (60, 35), *Apocolocyntosis.* El título griego significa "metamorfosis en calabaza". En efecto, es la parodia de una apoteosis, desde la escena poco edificante de la muerte del ya divinizado César y su supuesta última frase *(vae me, puto, concacavi me)* hasta su burlesco recibimiento y oscuro destino final en un averno "offenbachiano". Séneca, que tuvo que hacer el panegírico funerario oficial del odiado soberano, encontró aquí un desquite póstumo. Se trata ciertamente de una sátira política, pero no de un panfleto político; esta obra de circunstancia, casi genial, estaba dedicada a la camarilla que rodeaba al joven Nerón, en la que agradaba el escarnecimiento de la víctima caída. Por esto la sátira se interrumpe con el panegírico de la edad dorada que ha de venir con el nuevo régimen. Séneca lo creía así hon-

radamente, a pesar de la lisonja; participó en un coro al que también pertenece el proemio de Lucano. La *Apocolocyntosis* es una *Satura Menippea*, no sólo por la forma, mezcla de prosa y de verso, sino por el estilo y los motivos: es la única que nos ha llegado completa.

BIBLIOGRAFÍA: Como introducción: P. Grimal, *Sénèque, sa vie, son oeuvre avec un exposé de sa philosophie*, 1948. — U. Knoche, *Der Philosoph Seneca*, 1933. — K. Reinhardt, *Poseidonios*, 1921. — C. Marchesi, *Seneca*, [3]1944. — K. Münscher, *Senecas Werke: Untersuchungen z. Abfassungszeit u. Echtheit*, 1922. — Sobre los trabajos de F. Giancotti para la cronología de la vida y obra de Séneca véase *L'année philologique*, 1953 ss. — M. Pohlenz, *Philosophie und Erlebnis in Senecas Dialogen: Nachrichten d. Akad. d. Wissensch.*, Göttingen, 1941, 55-118. — R. Rabbow, *Seelenführung*, 1954. — F. Egermann, *Seneca als Dichterphilosoph: Neue Jahrbücher* 3 (1940), 18 ss. Edic. de las tragedias por F. Leo, 1878-79, con importantes prolegómenos. — L. Herrmann, *Le théatre de Sénèque*, 1924. — O. Regenbogen, *Schmerz u. Tod in den Tragödien Senecas*. Vortr. d. Bibl. Warburg, 1927-1928, 167 ss. — W.-H. Friedrich, *Senecas dramat. Technik*, 1933. — C. W. Mendell, *Our Seneca*, 1941. — O. Weinreich, *Senecas Apocolocyntosis*, 1923 (interpretación fundamental de motivos e histórico-literaria).

No cabe imaginar un contraste mayor con Séneca que el de PETRONIUS ARBITER, autor de un *Satiricon* de al menos 16 libros. Ahora como antes es lícito identificarlo con aquel C. (¿o T.?) Petronio, de cuya vida y carácter Tácito nos ofrece un cuadro tan impresionante y cuya muerte, igualmente ordenada por Nerón, el año 66, describe, contrastándola intencionadamente con la de Séneca (Ann. 16, 18-19). Nadie como el *elegantiae arbiter* de la corte de Nerón tiene más títulos para la paternidad de esta obra tan peculiar y todavía tan viva, a pesar de su estado ruinoso. Un hombre de tan acabada cultura y un gustador tan cultivado y refinado como era, se acreditó, sin embargo, como cónsul y como procónsul de Bitinia; mas después de probar a sí mismo y al mundo sus cualidades, volvió de nuevo al disfrute de la vida. En la corte

él daba el tono del buen gusto y contaba con la confianza de Nerón para todas sus intimidades. Mas su rival Tigelino lo condujo finalmente a la desgracia. Petronio tomó a broma la muerte y jugó con ella como había jugado con la vida. Aun al morir hizo llegar a Nerón un documento sellado con los mayores crímenes (*flagitia principis*) y rompió en seguida el anillo de sello a fin de que nadie de los designados con nombres supuestos saliese perjudicado.

Es difícil clasificar como obra literaria el *Satiricon* de Petronio. Por su contenido es una parodia de la *Odisea* hasta en sus menores detalles, mas al mismo tiempo una parodia de aquellas novelas eróticas (que, prescindiendo de fragmentos, sólo conocemos desde la segunda Sofística) en las que los amantes se separan inesperadamente para reunirse de nuevo después de acreditarse en muchas aventuras. Sólo que los amantes de Petronio son un hombre joven y un bello adolescente llamados Encolpio y Gitón, cuya frecuente separación se debe a la venganza del obsceno dios Príapo, a quien Encolpio, héroe y narrador de la historia, había ofendido. De la misma manera que Posidón persigue a Ulises por todos los mares, idénticamente acosa Príapo a Encolpio lanzándolo de una vergonzosa aventura amorosa en otra. Uno recuerda a menudo el "Ulises" de James Joyce, que tiene además de común con el *Satiricon* la maestría en la descripción de todos los aspectos de la vida sin distinciones, conocimientos con que está familiarizado y que, sin embargo, transmite con frío cálculo; también los vincula el arte de lograr matices en el dominio más amplio que quepa imaginar de los hablantes y los objetos. Un compatriota de Joyce dice que éste conoció la obra de Petronio y que la ha imitado, tanto en su plan general como en los detalles (J. F. Killeen, University Review, Dublín, 1, 7 [1957], 34-47). Contribuyeron mucho a la obra petroniana la diatriba, sin moralizaciones, y el mimo; es "mímica" ante todo la larguísima parte referente al banquete del "parvenu" Trimalquión y sus amigos en una ciudad del Mediodía de Italia (¿Cumas?), con su ligeramente estilizado lenguaje vulgar semigriego y su inestimable penetración en el mundo de este estrato inferior que se esfuerza por subir. La historieta de la viuda de Éfeso es una novela corta "milesia" (111 s.); también se hallan otros puntos de contacto con los fragmentos de las

Historias de Mileto de Sisena (cfr. Parte 1.ª, pág. 112). A un nivel más alto se mueven diversos planteamientos sobre la educación de la juventud (entonces un asunto muy discutido), así como la crítica del poeta Eumolpo sobre la "nueva épica" de Lucano. La mezcla de prosa y verso, que por cierto pertenece en todas partes al estilo de la narración popular, permite calificar esta novela como menipea por su forma; por su objeto podría compararse a la *satura* autobiográfica de Varrón, "Sesculixes" (que significaría algo así como "Superulises"). La tendencia romana a la "forma abierta" triunfa en esta obra.

El *Satiricon* no se conoció en la primitiva Edad Media más que en extractos. Todos los manuscritos derivan del mismo original incompleto. Tan sólo se conserva íntegra la *Cena Trimalchionis* gracias a un manuscrito del 1423 (de Trau, en Dalmacia, y ahora en París, Bibl. nat. lat. 7989).

BIBLIOGRAFÍA sobre Petronio: es sobre todo rica la idiomática. También son importantes para comprender su contenido las ediciones explicativas de la Cena, de L. Friedländer, ²1906, A. Maiuri, 1945, y E. V. Marmorale, ²1948. Las tentativas de Paoli, Biscardi y otros —últimamente también Marmorale (*La questione Petroniana*, 1948)— han venido a crear un "problema petroniano", según el cual la obra en cuestión dataría de fines del siglo II o de comienzos del III; pero la mayoría de los estudiosos considera en firme su redacción como del tiempo de Nerón (hacia el 60-65; o el 64-65 en opinión de Rose, Class. Quart. 1962, 166-168) así como la paternidad del Petronio que conocemos por Tácito. No menos feliz es el intento de probar que este Petronio es el autor de la *Apocolocyntosis*: G. Bagnani, *Arbiter of Elegance: a study of the life and works of C. Petronius*, 1954, que por lo demás es un libro sugestivo y valioso. Sobre la bibliografía más reciente informa R. Muth en Anz. f. d. Altertumswissenschaft 9 (1956), 1 ss.

Una novela de otra clase, o al menos algo muy parecido a una novela, es la Historia de Alejandro *(Historiae Alexandri Magni)* en diez libros, que escribió el retórico Q. CURTIUS RUFUS, probablemente en tiempo del emperador Claudio[2]. Sigue sustancialmente, aunque

---

[2] Se le ha querido desplazar a una época posterior; así, últimamente F. Altheim, *Literatur u. Gesellschaft im ausgehenden Altertum*, I (1948), cap. 6.

acaso a través de una fuente intermedia, la historia novelada de Clitarco. Su estilo se asemeja al de Séneca. Ha cumplido con su finalidad, que era la de servir de pasatiempo. Junto con la novela sobre Alejandro, escrita en la Antigüedad tardía por IULIUS VALERIUS (del siglo V), la obra de Curcio fue una fuente para una obra maestra de la literatura del latín medieval, a saber, la *Alexandreis* de Walter de Châtillon en el siglo XII.

La historia de las costumbres del *tiempo de los Flavios,* sobre todo durante el reinado de Domiciano, se despliega ante nosotros en los epigramas del contemporáneo Marcial y, una generación después, en el conjuro que hacen del pasado inmediato las sátiras de Juvenal.

M. VALERIUS MARTIALIS procedía de Bílbilis (Bambola, junto a Calatayud), en la España Tarraconense. Pasó su edad madura (aproximadamente entre el 64-98) en Roma. Como no se sentía dispuesto a ejercer una profesión, prefirió abrirse paso como literato y *hanger-on* de los grandes. Y en cierto modo es evidente que lo consiguió: llegó a poseer después una casa en la ciudad y una pequeña finca rural; tuvo también la fortuna necesaria como para hacerse caballero. Consiguió de cada uno de los tres Flavios la exención de los impuestos que habían de pagar los que no tenían hijos, es decir, el *ius trium liberorum*. Por lo demás, también pertenecía a aquel tipo de personas que gusta de agradecer a los demás. El precio que hubo de pagar por esto fue la prostitución literaria de un arte que, eso sí, poseía la más alta categoría formal. Elogió incesantemente al tirano Domiciano como el arquetipo de emperadores; en todo caso habla en favor de éste el hecho de que ello le tenía sin cuidado. Al soplar nuevos aires al advenimiento de Nerva, hubo de cambiar de rumbo (cfr. el epigrama Schol Iuv. 4, 38: *Flavia gens, quantum tibi tertius abstulit heres / Paene fuit tanti non habuisse duos;* como si dijera: "¡Cuánto te ha arrebatado, oh noble casa Flavia; el tercer emperador; para eso no merecía casi la pena el reinado de los dos primeros!"). Pero al parecer no debió conseguir ningún resultado, pues se volvió a Bílbi-

lis, no sin la ligera duda de cómo le acogerían (cfr. 10, 93). Allí debió de morir entre el 102 y el 104.

Marcial sólo cultivó una forma literaria: el epigrama. Ciertamente que en este género tuvo antecesores; él mismo nombra entre otros a Catulo y Domicio Marso (pág. 236), cuya *Cicuta* tal vez le sirvió de modelo para cultivar el epigrama burlesco. Se debió sin duda al espíritu de la época el que un poeta como Marcial, cuya fuerza residía en el poder de observación del mundo circundante y en sus condiciones para la agudeza, se tuviese que dedicar exclusivamente a un arte menor, que en cierto modo constituía el contrapunto del aforismo de Séneca. Marcial recopiló sus más de 1.500 epigramas en libros y los editó uno a uno o en grupos, la mayoría de ellos con un prólogo en verso o en prosa. El *Epigrammatum liber* ("*Liber Spectaculorum*"), que en los manuscritos precede a los demás libros sin estar numerado, tiene por objeto los festivales circenses del emperador Tito. Los libros *Xenia* y *Apophoreta* corresponden al 13 y 14 en la edición completa, póstuma, y recogen los versos que acompañaban a los obsequios que se hacían en las Saturnalias; como en ellas se ofrecían también frecuentemente libros, constituyen un material valioso para nuestra información sobre la producción librera de la Antigüedad. Los libros 1 y 12 tienen un contenido vario: literatura, sociedad y temas personales. Llama la atención el silencio de Marcial acerca de Tácito y Estacio; a este último lo habrá considerado como rival por su situación ante sus protectores. Pinta la sociedad de su tiempo con una visión penetrante, pero con indiferencia moral; se burla siempre, a menudo hiriendo, pero jamás con irritación. Los epigramas obscenos, de los que hay abundancia, llegan a cansar por la repetición, falta de ingenio, de unos pocos temas; tropezamos con demasiada frecuencia con la dama semimundana que envejece y con el cinedo. En las composiciones personales dedica demasiado espacio a la lisonja indigna y a la queja calculadora sobre su "pobreza"; pero también leemos algo tan encantador como su "justificación" ante el severo Quintiliano (2, 90), que termina con el deseo: "Me gusta el esclavo bien alimentado, la mujer no muy leída, la noche dispensadora de sueño y el día libre de procesos". — En su métrica aparecen aún con frecuencia endecasílabos catulianos y yambos catalécticos, pero predomina el dístico elegíaco como *el* verso propio del epigrama. La variación del

metro dentro de cada libro es tan artística como la de los temas. A menudo hay en un libro entero ciclos de motivos que se van conjugando. Desde el punto de vista técnico —lo que incluye la formulación conceptual— Marcial ha llevado el epigrama a su perfección consumada y con frecuencia ha superado aun a los griegos en ingenio y agudeza. En consecuencia se ha convertido, dentro de su género, en el clásico de todos los tiempos.

Sólo en tiempo de Trajano comenzó a componer en su tierra volsca D. IUNIUS IUVENALIS, de Aquino. Había alcanzado ya la edad madura; antes había sido retórico, y Marcial sólo lo conoció como tal (7, 91). Según su propia indicación (13, 17; 15, 27) nació lo más tarde el 67 y vivía aún el 127. Las Vidas antiguas contienen pocos datos que no se hayan sacado de sus mismas sátiras, y cabe preguntar si aun estos datos son del todo auténticos. Tanto las Vidas como los escolios hablan de un destierro que se supone fue Egipto; pero los detalles dan pie a tantas contradicciones e inverosimilitudes que el mismo hecho llega a ser dudoso.

Las 16 sátiras de Juvenal se nos presentan en 5 libros, publicados por el mismo autor en ese orden. A un eficaz sentimiento retórico se añade un drasticismo que se remonta a Horacio y Lucilio; sólo que le falta la *seignorale nonchalance* del uno y el humanismo cultivado del otro. Con cierta negligencia en el lenguaje y en la construcción del verso corre parejas un abandono en la composición, que llega a una especie de disolución de la forma, sin que sepamos si fue intencionada o no. A Juvenal le interesa ante todo el asunto. La misión del arte es para él la exposición de lo actual, de la realidad desnuda, que él, por supuesto, caricaturiza grotescamente. Por esto prefiere la sátira a todas las formas "idealizadoras" de la poesía. Como *castigator morum* —que es, según él, la función exclusiva del satírico— planta su tribunal frente a los vicios de su tiempo, más exactamente, frente a los vicios de la alta sociedad romana (para él tales vicios serían inconcebibles en su tierra). El patrón de su crítica no era ninguna ética filosófica, sino la moral convencional y conservadora del provinciano. Pero su irritación (*indignatio*) es auténtica, aunque debemos evitar la tentación de aceptar como característico

de la sociedad más alta de Roma el cuadro costumbrista que nos presenta. Conforme a su propio principio tendría que relatar en detalle cada caso real; mas en interés de la eficacia, tanto literaria como moral, lo generalizará. A causa de esto sus víctimas —casi enteramente personas reales— pertenecen a una época pasada; operan como espectros intemporales de la depravación humana. El tema antiquísimo de las malas mujeres (que ya habían tratado Simónides en el siglo VII y Jesús Sirach) se transforma en la sátira 6 en un desfile inolvidable de romanas: la tirana doméstica, la sabihonda, la gazmoña, la envenenadora, para no enumerar más que algunas; la sátira cuarta traza la caricatura de un consejo de guerra domicianesco (¿a imitación del *Bellum Germanicum* de Estacio?) que celebra el consejo del reino sobre el destino de un gigantesco lenguado que un pescador ha llevado a la corte, y el cortesano de todos los tiempos se manifiesta en la afirmación del pescador de que la víctima misma ha ansiado el honor de adornar la mesa del césar: *ipse capi voluit* (4, 69). Todo se nos presenta en pequeños cuadros agudamente observados: la pesadilla de la vida en la gran ciudad, los manejos de los poetastros, la prostitución homosexual, la miseria de los clientes, el estado lastimoso de las profesiones intelectuales, el estado indefenso de la población civil frente a la guardia. En su vejez fue perdiendo la fuerza de expresión plástica, hasta reducirse a poco más que un esquema declamatorio de invectivas, en especial la sátira X. Pero siempre fue sentencioso: apenas si existe otra obra que con una extensión tan reducida (unos 4.000 versos) haya proporcionado tantos *versus memoriales*. El Medievo lo apreció precisamente como moralista didáctico; y un comentario escrito hacia fines de la Edad Antigua, con una transmisión parcialmente contemporánea, facilitó su lectura.

Si la transmisión del texto abunda en problemas, se complica aún más por la posible existencia de una doble redacción auténtica (sobre todo para los 34 versos de la sátira VI en un manuscrito único de Oxford) y de interpolaciones; la posición que se adopte condicionará no poco la idea que uno se haga de Juvenal como poeta.

Son importantes a este respecto las ediciones críticas de A. E. Housman, [2]1931, y U. Knoche, 1950, junto a G. Jachmann, NGG phil.-hist. Kl. 1943, 14 ss. Son buenas las ediciones explicativas de L. Friedländer, 1895, y la compendiada por J. D. Duff, 1898. — Para

la apreciación de conjunto: E. V. Marmorale, *Giovenale*, 1938. — G. Highet, *Juvenal the Satirist*, 1954 (habría que añadir U. Knoche, Gnomon 29, 1957, 54 ss.).

El que Juvenal pudiese describir tan al desnudo la época de Domiciano prueba que con Nerva y Trajano había cedido la presión del despotismo. Es lo que dice Plinio el Joven (C. PLINIUS CAECILIUS SECUNDUS) en frases tan exaltadas como sinceras en su *Panegyricus*, discurso de acción de gracias a Trajano por haberle concedido la dignidad consular el año 101. Nació en Como, patria de los Plinios. Estudió con Quintiliano, y el año 79, cuando la erupción del Vesubio, contaba 18 años. Plinio el Viejo, que sucumbió víctima de aquella erupción, había adoptado en su testamento como hijo al sobrino. Muchas inscripciones nos informan sobre la carrera de funcionario de Plinio el Joven (la más importante, CIL 5, 5262). El punto culminante de su carrera fue su función de gobernador de Bitinia (el 111/12 ó el 112/13). Quizá murió antes de su vuelta o poco después.

Los 9 libros de cartas que cimentan su celebridad de autor son epístolas literarias, puesto que en su mayoría, aunque escritas a amigos, probablemente las redactó desde el comienzo pensando en su publicación. Esto lo prueba no sólo el esmero de la forma, sino la limitación de cada una de ellas a un solo tema. No es aceptable la idea que tiempo atrás expresó H. Peter, a saber, que se trata de digresiones retóricas independizadas; pero en muchas de ellas se reconoce la técnica de la écfrasis, v. gr., en las detenidas descripciones de casas de campo. Con ocasión de su edición, que hizo por grupos más que individualmente, debió pulirlas su autor todavía más; acaso entonces por vez primera se añadieron muchas breves epístolas de corte epigramático. Su orden no es cronológico, sino que sigue el principio de la *variatio*. Por su contenido nos brindan las cartas un cuadro maestro de la sociedad en la época de Trajano, como lo hicieron las *Silvae* de Estacio y los epigramas de Marcial para la de los Flavios. Plinio se exhibe en ellas como hombre noble, bondadoso y liberal, aunque algo vanidoso; lo conocemos también como abogado y funcionario, propietario de "villas" y literato, bienhechor

de su ciudad natal, en la que fundó una biblioteca bien dotada, y como amigo de los de su clase, por distintos que fuesen sus temperamentos, como los de Silio Itálico y Tácito. Pero tras tanto amable coloquio sienta muy bien la lectura de su correspondencia oficial con Trajano (que sólo entre 480 y 500 pasó a formar parte de la edición completa) con el contraste entre las preguntas angustiosas del procónsul subalterno y las respuestas lapidarias del emperador. Aquí habla el soldado, de mediana instrucción escolar, cuyo interés por la literatura no va más allá del gesto de fundar la Biblioteca Ulpia; pero percibimos en todas ellas el talento claro y la voluntad recia, y resuena el lenguaje de la autoridad, que, sin embargo, sabe valorar al hombre en sus subordinados.

Poseen un gran valor documental las dos cartas a Tácito sobre la erupción del Vesubio (6, 16, 20), así como la correspondencia con Trajano sobre el trato que dispensar a los cristianos (10, 96, 97). — Todavía no se ha aclarado por completo lo relativo a la transmisión del texto (cuyo más antiguo manuscrito es un fragmento, M 462, de la Pierpont Morgan Library, perteneciente al siglo VI); cfr. S. E. Stout, *Scribe and critic at work in Pliny's letters,* 1954; del mismo, Class. Phil. 53, 171-4.

BIBLIOGRAFÍA: Como compendiador, M. Schuster, RE 21, 1 (1951), 439-56, que en parte debe ser rectificado por la importante aportación de la investigación de R. Hanslik, *Anz. f. d. Altertumswissenschaft* 8, 1955, 1-18; 17, 1964, 1-16. — A. M. Guillemin, *Pline et la vie littéraire de son temps,* 1929.

El título de "el más grande historiador de Roma" que damos al amigo de Plinio P. CORNELIUS TACITUS se justifica por la personalidad del escritor y la especial situación histórica desde la que escribe. Claro es que toma prestados, no sólo material, sino aun interpretaciones y hasta formulaciones de los antiguos historiadores del Imperio —que conocemos por su influjo en Plutarco, Suetonio y Casio Dión—; pero todo lo examina y selecciona, se remonta a las fuentes originales (actas del Senado, *acta diurna*, informes de generales y gobernadores) y se hace una visión personal de la historia a través de los acontecimientos contemporáneos (y por lo mis-

mo necesariamente subjetiva) y nos los pone impresionantemente ante los ojos con los instrumentos estilísticos de la descripción patética de la historia, realzada a la categoría de arte perfecta.

Como en Cicerón, también en Tácito ocurre que forman una unidad compacta su vida y su obra, aunque por desgracia no sea tan visible. Fue hijo de un alto funcionario, y acaso fue su padre el procurador de Bélgica que menciona Plinio en Nat. 7, 76; pero probablemente no es descendiente de la antigua *gens Cornelia,* pues uno de sus antepasados parece que debió el derecho de ciudadanía a uno de los Cornelios. Tácito estudió retórica y se calificó bien pronto como orador y abogado. Su carrera pública se inició con Vespasiano (Hist. 1, 1). Durante su pretura el año 88 participó en las fiestas seculares de Domiciano como *quindecemvir sacris faciundis* (alta función sacerdotal vitalicia). Al morir su suegro Agrícola (el 93), se encontraba ausente de Roma en una misión oficial que duró cuatro años. También él experimentó el efecto paralizador que produjo el régimen despótico de Domiciano en los temperamentos dotados de espíritu y temple (Agr. 45); sólo después de su muerte comenzó a escribir. Junto al sentimiento de la libertad reconquistada se mezclan quejas amargas por haber perdido los mejores años de su existencia en un silencio obligado, junto con el oscuro temor de que las huellas de lo experimentado permanezcan, dañando su sustancia humana en forma duradera (Agr. 3). En el reinado de Nerva, Tácito fue cónsul (el 97), y en el de Trajano, procónsul de Asia (atestiguado inscripcionalmente: Sitzungsberichte Wien, phil.—hist. Kl. 132, 18). Su vida debió prolongarse hasta el reinado de Adriano, pero desconocemos el año de su muerte.

Plinio (Epíst. 2, 11, 17) celebra en Tácito como orador la solemnidad grandiosa (*semnón*); fue famoso el discurso necrológico que pronunció siendo cónsul en honor de Virginio Rufo, el vencedor del usurpador Vindex. Su Diálogo sobre

los oradores nos revela al hombre de experiencia oratoria que además conoce profundamente las condiciones de dicha profesión.

Todavía se hallaba Tácito en la plenitud de su fama como orador cuando dirigió su actividad al campo de la historia. El año 98 publicó la biografía de su suegro *(De vita et moribus Iulii Agricolae)* y poco después, el mismo año, su *Germania.* La profesión de orador le dejaba cada vez más insatisfecho. Bien podemos considerar su *Dialogus de oratoribus* como su definitivo adiós a este arte; con esto cuadra también el que recogiese todavía temas del *Diálogo* en la introducción a sus *Historiae,* en las que trabajó desde el 106/7. A la historia de su época (desde comienzos del 69 hasta la muerte de Domiciano) siguieron los *Annales (Ab excessu divi Augusti),* historia de la casa julio-claudia. Tácito no llegó jamás a escribir la anunciada historia de Nerva y Trajano (Hist. 1, 1).

Nada se puede decir con exactitud sobre el tiempo en que redactó las dos obras principales. Véase J. Beaujeu, Rev. Etud. Lat. 38 (1960), 200-235, contra K. Meister, Eranos 46 (1948), 94 ss. Jerónimo en Zach. 3, 14, eleva a 30 el número total de libros escritos, tanto de Historias como de Anales; probablemente 14 libros correspondían a las Historias y 16 a los Anales. De las primeras se han conservado del 1 al 4 y el comienzo del 5; de los Anales, aunque con lagunas, del 1 al 6 y del 11 al 16. Los dos manuscritos principales son los Mediceos (Laurent. 68, 1 y 2); el primero (ann. 1-6) procede de Corvev (siglo IX) y el otro (ann. 11-16, a los que siguen como libros 17-21 los de las Historias) proviene verosímilmente de Montecasino (del siglo XI). Al parecer, ambos proceden de una edición completa de la temprana Edad Media (¿insular?) de la cual también parece proceder la transmisión tardía de los escritos menores, a través de una fuente intermedia (Hersfeldensis, siglos IX-X, acaso de Fulda); en Jesi junto a Ancona apareció en 1902 una muestra de este códice.

Agricola es una necrología ampliada hasta convertirla en monografía histórico-biográfica (por eso la disculpa como *professio*

pietatis en c. 3 ex.); pero lo histórico en sentido estricto ocupa gran parte de ella, y el proconsulado británico de Agrícola (por cierto muy importante a los ojos del biógrafo) es también por su forma una especie de *Bellum* al estilo salustiano: desde la introducción geográfico-etnográfica hasta los grandes discursos de los jefes militares antes de la batalla definitiva (c. 30-34). En su *Agricola* trazó Tácito la figura de un romano de cuño antiguo sobre el horizonte de un tiempo espiritual y moralmente en decadencia. En su *Germania* (*De origine et situ*, o *De origine, situ, moribus ac populis Germanorum*) se esfuerza por comprender un pueblo extraño en su manera de ser, en el que redescubre, aunque sea rudimentariamente, los elementos que dieron a Roma poder y grandeza: *religio, virtus, simplicitas* y, sobre todo, *libertas*, y que, por lo mismo, se puede convertir en peligroso rival de Roma si ésta reniega de su estilo primitivo de vida. El peligro resulta tanto mayor cuanto que estos pueblos se van expandiendo y sus diversas tribus (descritas una a una en la segunda mitad de la obra) se extienden hasta el mundo brumoso de los extremos del norte y del este. De ahí procede la *interpretatio Romana* de deidades e instituciones germánicas, de ahí la constante contraposición del mundo contemporáneo que le rodea con el pasado romano y el presente germánico. Evidentemente hay en esto una idealización romántica de lo "primitivo", lo mismo que en la etnografía filosófica, sobre todo la de la escuela estoica; pero Tácito no procede sin sentido crítico: reconoce los vicios de los bárbaros, la bebida y el juego, con tanta claridad como la profunda diferencia según la cual el romano es labrador por naturaleza, mientras que el germano es sólo guerrero. A pesar de su afinidad con las digresiones etnográficas de Posidonio, César, Livio y otros autores, la *Germania* fue pensada por su autor y desde el principio como obra independiente. Ni quita nada al crédito que en conjunto nos merece su inmenso material el hecho de que Tácito aprovechase los tópicos y motivos de la antigua etnografía (ya Heródoto había parangonado de manera muy semejante a griegos y persas): en efecto, en gran parte se sirve de buenas fuentes (¿quizá de las *Guerras de Germania* de Plinio el Viejo?).

El *Dialogus de oratoribus* representa una transición en su obra creadora. Antiguamente, y en parte todavía hoy, se le ha negado a Tácito la paternidad de esta obra a causa de su estilo casi ciceroniano, aunque es evidente que el mismo género lo exigía. La dedica-

toria a Fabio Justo, *consul suffectus* el año 102, no determina necesariamente la fecha de esta obra durante el consulado de éste; pero podemos asignarla con toda probabilidad a los primeros años del nuevo siglo. Justo había pedido a Tácito que expusiese su parecer sobre las causas de la decadencia de la elocuencia; el interpelado prefiere reproducir una conversación a la que asistió de muy joven, hacia el año 74: se trata de una ficción literaria, como la de Cicerón en *De oratore*. La reunión tiene lugar en casa del orador y poeta trágico Curiacio Materno (pág. 270); entre los dialogantes que acompañan a Materno se encuentran los maestros de Tácito, M. Aper y Julio Secundo, así como el entonces célebre orador Vipstano Mesala. La conversación mantiene su carácter de tal a pesar de los largos discursos (por ejemplo, la llegada de Mesala da al diálogo una nueva dirección), y relaciona con éxito muchos temas afines: arte poética y oratoria, tiempos antiguos y nuevos, retórica y educación, libertad de expresión y orden político. Eran cuestiones que entonces despertaban gran interés, como prueba también Quintiliano (pág. 257). El resumen de Materno lleva a la conclusión de que con la República tenía que morir el verdadero arte de la oratoria; pero que la paz aportada por el Imperio se tuvo que comprar a este precio. El propio Materno saca las consecuencias: el orador de entonces se ha transformado en poeta. ¿Habla Tácito a través de él? Los paralelismos entre Nerón-Vespasiano y Domiciano-Trajano eran lo suficientemente evidentes como para proyectar el ambiente epocal de fines de siglo hacia los años 70. Materno escribe tragedias, mientras que Tácito se dedica a obras históricas de gran estilo. Pero la composición poética de Materno es una forma de evasión de su tiempo, a pesar de la franqueza de su *Cato* y de su *Thyestes*. Y si bien contrasta las bendiciones del Imperio frente al caos de la República moribunda, no obstante se alza en el fondo el Estado romano en la época de su grandeza. Nerva y Trajano parecen realizar lo imposible, la armonía del Imperio y de la libertad (Agr. 3); pero en todo caso un soberano sabio, justo y moderado no deja de ser una feliz excepción. Ahora bien, la *virtus*, la conducta responsable del ciudadano dentro del Estado, sólo es posible en la libertad.

Con tales reflexiones nos situamos ya en la corriente de las grandes obras históricas, los *Anales* y las *Historias*. Producidas en series invertidas, forman sin embargo una unidad:

los Anales llevan el hilo de los acontecimientos hasta el punto en que comienzan las Historias. En estas obras, lo mismo que en *Agricola* y *Germania,* Tácito es ante todo un intérprete y un artista creador, a pesar de la cronología que va avanzando de año en año en su narración. La historiografía patética, que mediante la exposición de grandes caracteres y de sucesos importantes trata de conseguir un efecto estético cercano a lo trágico, tiene una larga historia: ya Polibio polemiza contra ella; Cicerón la caracteriza limitándola a la monografía (Epíst. 5, 12), y Quintiliano (10, 1, 31) redujo su esencia a la fórmula más breve; los analistas de la República, igual que los del Imperio, la cultivaron. Ésta fue la forma elegida por Tácito; no sin intención comienza sus Anales con un hexámetro: *urbem Romam a principio reges habuere.* Mas el arte no representa para él una finalidad en sí misma, sino que está al servicio de la interpretación histórica. Con esta idea desarrolla aún más la concepción histórica de Salustio, no sólo en muchas características estilísticas y en la caracterización psicológica, sino hasta en la ironía que resulta de la seriedad moral. Desde el proemio de *Agricola* se escuchan los ecos y temas salustianos, y se apoya también en una fórmula de cuño salustiano al señalar como raíz de la actuación de Augusto (Ann. 1, 10) la *cupido dominandi.* Mas el objeto de la obra de Tácito es mayor: se interesa por dar un juicio sobre el Imperio como régimen de gobierno; mas no desde el punto de vista de una teoría política, sino simplemente como realidad histórica. Su dictamen es un *no* rotundo, que el reconocimiento de lo inevitable hace todavía más amargo. Pero este *no* no llega a formularse expresamente: el lector sabrá inferirlo de la misma narración. Tácito se limita a forzar al lector a esta conclusión influyéndole indirectamente por todos los medios posibles: selección del material fáctico, agrupación y posición en contraste y, sobre todo, ese arte de insinuación *in malam partem,* en que es maestro único. Cierta-

mente, Tácito se ve libre de *ira* y *studium*, de lisonjas y de odios personales; no tenía, como dice él mismo, motivos para ellos. No pretendió ni pudo en cambio ser imparcial en el sentido de una objetividad histórica, lo que no se le debe echar en cara. Escribe como ciudadano romano y como senador; y aunque hubiese dirigido su mirada de historiador más allá de estos límites, a la historia antigua le faltaban las categorías para juzgar la política imperial de un Tiberio (y aun de un Domiciano). Con todo señalemos esta reserva: ¿es que la idea general acerca de un fenómeno histórico —por digna y fundada que sea— da derecho para sospechar en cada caso del motivo de una acción concreta?

Si Tácito supera como pensador histórico a Salustio, de la misma manera le aventaja también estilísticamente, desarrollando sus cualidades hasta sus últimas consecuencias: brevedad, "inconcinidad" o aspereza, solemnidad, ironía. Einar Löfstedt (Syntactica 2, 1933, 276-90) ha indicado cómo se condensa más y más este estilo desde *Agricola* y *Germania* pasando por las Historias hasta la primera mitad de los Anales, para relajarse de nuevo, aunque sólo ligeramente, en los últimos libros (del 13 al 16).

Bibliografía: Büchner reseña la bibliografía más reciente sobre la discutida semblanza de Tácito, y en ella se basa en parte la exposición precedente: *Lat. lit.*, 159-70; además, F. Klingner, *Tacitus über Augustus und Tiberius*, 1954, y la obra monumental de R. Syme, *Tacitus*, 2 vols., 1958. — Para el libro *Germania*, en especial E. Norden, *Die germ. Urgeschichte in Tacitus Germania*, 1920; *Alt-Germanien*, 1934; para una discusión ulterior cfr. H. Fuchs, Museum Helveticum 4 (1947), 151 s.

V. NOVA ET VETERA

1. ARCAÍSMO Y SEGUNDA SOFÍSTICA

Con el emperador Adriano (117-138) comienza una época nueva: el florecimiento de una civilización que abarcaba y unificaba ambas mitades del Imperio, basada en un bienestar más extendido; uno de sus sucesores, Caracalla, concedió a todos los hombres libres del Imperio el derecho de ciudadanía romana el año 212. La educación literaria alcanzó a círculos aún más amplios que los del siglo I, y si es cierto que a sus creaciones literarias les falta grandeza, ello no fue por falta de entusiasmo y voluntad. Se pretendía conscientemente pasar por encima de los epígonos y modernistas a fin de empalmar con la literatura de la República y de los primeros tiempos de Augusto. Esta actitud se debió en parte a la influencia griega, que de nuevo se hizo sentir más poderosamente.

La semilla del aticismo había brotado con la "segunda sofística" en la obra de hombres como el filósofo itinerante Dión de Prusa —que pronunciaba ante Trajano sus "discursos regios"— o como el polifacético Luciano. (Esta sofística sólo tiene de común con la del siglo V a. de C. el nombre y el énfasis que ponen en la retórica). Si en sus biografías paralelas Plutarco (45-125) había contrapuesto a

cada griego un romano, Apiano de Alejandría, caballero romano bajo Adriano, y, a fines del siglo, el senador Casio Dión Cocejano, pariente de Dión de Prusa, escriben historia de Roma en griego. Aun hombres del Occidente latino escriben en griego, como los discípulos de Dión: el retórico Favorino de Arlés y A. Claudio Eliano de Preneste bajo el emperador Septimio Severo. Suetonio emplea ambos idiomas, lo mismo que Frontón, Marco Aurelio, Apuleyo y el cristiano Tertuliano. En realidad se trata de una yuxtaposición más que de una compenetración, y ocurre precisamente en la época en que va a dividirse el Imperio.

Respondía perfectamente al espíritu de aquel tiempo el arcaísmo, es decir, la vuelta a la literatura preclásica; esta tendencia prende con excepcional fuerza en las artes plásticas. En la literatura sólo se produce bajo los Antoninos (138-192).

Sirve de buena introducción en la literatura de esta época E. K. Rand, *Cambridge Ancient History* 12 (1939), 571-610; y en general, tratándose de la literatura romana tardía, Rand, *The Building of Eternal Rome* (1943), 146 ss.

El secretario particular (*ab epistolis*) de Adriano, C. SUETONIUS TRANQUILLUS, compartía los múltiples intereses del soberano. Ciudadano típico de la clase ecuestre, fue procurador bajo el emperador Trajano, luego educador del príncipe y bibliotecario. De su inmensa producción, que sirve de fuente para muchas obras perdidas, se conservan restos de los *Viri illustres (De grammaticis et rhetoribus* y algunas vidas individuales de los libros *De poetis* y *De historicis)*, más las 12 biografías de emperadores, desde César a Domiciano *(De vita Caesarum)*, dedicadas al prefecto pretoriano C. Septicio Claro (119-121). Suetonio da amplia cabida en ellas a la vida privada de los césares, incluso a los chismes de palacio. Es típicamente romano su interés por la persona, que también conocemos a través de la *laudatio funebris* y el panegírico. Se mantuvo tan lejos de la crítica histórica como de

otras muchas cosas que nos habría gustado saber. La forma de sus biografías está fundamentalmente determinada por su materia y ha servido de norma en épocas posteriores. El propio Eginardo se sentiría movido por su influjo a escribir sobre Carlomagno muchas cosas de carácter personal que de otro modo no nos habrían llegado.

BIBLIOGRAFÍA: W. Steidle, *Sueton u. die antike Biographie*, 1951.

El Epítome de Livio de L. ANNAEUS (o Annius) FLORUS se empleó en la escuela de los retóricos; tal vez se trata del autor de *Vergilius orator an poeta*, quien tuvo un intercambio epistolar en verso con Adriano. Los textos escolares de GRANIUS LICINIANUS y L. AMPELIUS *(Liber memorialis)* —probablemente del tiempo de los Antoninos— tienen un valor informativo limitado.

El antecesor de la *elocutio novella* es M. CORNELIUS FRONTO, de Cirta en África. Ya en tiempo de Adriano era un orador estimado. Antonino Pío le encargó la educación de los sucesores al trono, M. Aurelio y L. Vero; como reconocimiento a su actuación se le concedió el año 143 el consulado. Donde mejor conocemos a Frontón es en su correspondencia con M. Aurelio. Allí se nos muestra como gran educador, objeto de una admiración exaltada por parte de su discípulo y al mismo tiempo cómo exquisito gustador de la literatura antigua y avisado estilista. No recomendaba la persecución incondicional de las palabras añejas, sino la búsqueda de la palabra justa (*mot juste*), que naturalmente espera hallar en la literatura latina primitiva más bien que en la posterior. Sin embargo estima a Cicerón tanto como su antecesor Quintiliano; pero, manteniéndose fiel en espíritu a Cicerón, acepta los neologismos razonables. Su estilo se halla dominado por aquella retórica barroca que a partir de entonces se cultivaría sobre todo en África. Sin embargo, jamás hubo una *Africitas* entendida como diferencia regional o racial del latín.

Todo cuanto poseemos de Frontón procede de un palimpsesto de Bobbio, cuyos restos se encuentran repartidos entre las bibliotecas

Ambrosiana y Vaticana. Esperamos una edición definitiva de R. Hanslik, discípulo de Edmund Hausler, quien dedicó su vida a la preparación de esta obra.

El retórico Favorino fue uno de los amigos de Frontón, así como el historiador alejandrino Apiano, que escribió en griego, y Herodes Ático (125/26 arconte en Atenas), famoso como maestro y orador, estadista y filántropo, quien quizá mejor que ningún otro encarna la cultura de su tiempo.

Uno de los hombres marcados por la influencia de Frontón es A. GELLIUS, escritor abierto a los intereses universales, amigo de la conversación culta y erudita. El fruto de ésta, expuesto en forma coloquial, comprende 20 libros que, en atención al año en que cursó filosofía en Atenas, tituló *Noctes Atticae*. Gelio escribe en un lenguaje erudito, sólo ligeramente teñido de arcaísmo y con un abandono discreto. Hacen que resulte imprescindible para el historiador de la literatura las noticias que da de ella para la época de la República (de lo cual nuestra Parte 1.ª da repetidas pruebas) y más aún la abundancia de sus citas. No es profundo ni original, pero sí un hombre culto para quien la formación representa un factor vital; así también excluye a la generalidad de los hombres de aquella "humanidad" que formula como *eruditio institutioque in bonas artis* (13, 17).

La obra de CENSORINUS, *De die natali* (238 d. de C.), pertenece por su contenido a los escritos de asunto *anticuario*. Está bien escrita en el estilo de la época y se alimenta de buenas fuentes, como Ático y Varrón. La *Gramática* profesional produjo en aquel tiempo valores muy estimables. Citemos a Q. TERENTIUS SCAURUS, autor de una obra ortográfica y de un comentario sobre la *Ars poetica* de Horacio; a los comentaristas virgilianos VELIUS LONGUS y AEMILIUS ASPER; al maestro de Gelio, C. SULPICIUS APOLLINARIS, de Cartago, quien, junto a sus escritos técnicos, compuso también una información sobre la métrica de los libros de la *Eneida* y de las piezas teatrales de Terencio; y a HELENIUS ACRO, comentarista de Terencio y Horacio. Hacia fines del siglo II escribió TERENTIANUS MAURUS

(es decir, de Mauritania) una métrica en verso. Se proclama partidario de la teoría de la derivación (v. gr., explica el adónico como cláusula hexamétrica: *primus ab oris*); su exposición utiliza el verso descrito en cada caso).

También la *poesía* se orienta hacia el preclasicismo y lo sigue cultivando conforme a la nueva técnica griega. En especial se considera nuevamente actual a Levio (Parte 1.ª, pág. 119). Por el contrario, es convencionalmente clasicista la poesía oficial de las fiestas seculares del año 204, de la que se han conservado bastantes restos gracias a las inscripciones. Los *poetae novelli* prefieren el género menor: el tono mismo manifiesta su orientación a lo bonito, tanto en los *Ruralia* de SEPTIMIUS SERENUS como en los *Falisca* de ANNIANUS, a quien conocemos gracias a Gelio. De vez en cuando había ánimos para aventurarse en empresas más amplias: por ejemplo, cierto ALFIUS AVITUS trató toda la historia romana en dímetros yámbicos. Pertenece al siglo II o III el *Iudicium coci et pistoris*, de Vespa (competición del cocinero y del panadero ante Vulcano), un eslabón en la cadena de antecesores de la poesía erística, o de disputa, tan cara a la Edad Media. El emperador Adriano fue un poeta diletante; los versos del moribundo *(Animula vagula blandula...)*, penetrantes en su ligera melancolía, señalan el tono de la *poesis novella*, incluso frente a la muerte.

En la época de los Antoninos entra en escena (L. ?) APULEIUS, de Madaura, en África. Su padre fue un alto funcionario; el hijo estudió primeramente en Cartago, luego en Atenas y finalmente amplió su formación en diversos viajes. Fue largo tiempo abogado en Roma, pasando luego a su patria como orador ambulante ("sofista"). Son extractos de sus piezas oratorias la *Florida* ("antología"), en el estilo "africano" más exuberante. Más sencilla en el tono es su apología *(De magia)* ante el procónsul de África, Claudio Máximo. En efecto, los parientes de una rica viuda con quien se había casado le acusaron de haber embrujado a su mujer con sus artes mágicas. El discurso en su defensa y el veredicto de inculpabilidad, asegurado de antemano, le sirvieron de excelente propaganda. — Su obra *De deo Socratis* refleja su interés por la filosofía. (Son de dudosa autenticidad las traduccio-

nes del griego que se le atribuyen, *De Platone et eius dogmate* y *De mundo*). Apuleyo se daba gustosamente el nombre de *philosophus Platonicus;* es en realidad un representante temprano (y en Occidente el más antiguo) del neoplatonismo pitagorizante. — Una de sus obras ocupa un puesto en la literatura universal, sus *Metamorfosis,* más conocidas por el título de "El asno de oro".

Es una novela en 11 libros, inspirada en una obra griega escrita por Lucio de Patras, cuya existencia conocemos gracias a la sátira pseudo-luciánica "Lucio o el asno" (cfr. A. Lesky, Hermes 76, 1951, 43 ss.). En ella se narran las experiencias del joven Lucio, que, por haberse tomado sin darse cuenta un brebaje mágico, se transforma en asno y pasa por muchísimas incidencias hasta recuperar su figura humana mediante la ingestión de unas rosas en una procesión de Isis, terminando su vida como sacerdote de esta diosa. Las aventuras de que es testigo en forma de asno son en gran parte cuentos "milesios". La digresión más larga es la historia de *Amor y Psique* (4, 28-6, 24), que una anciana cuenta a una muchacha para consolarla después de haber sido raptada por unos bandidos; se trata de un verdadero cuento de hadas, el único bien desarrollado que conocemos en toda la Antigüedad; por desgracia, el tono inicial de cuento de hadas ("Había una vez en una ciudad un rey y una reina...") cede demasiado pronto ante el estilo retórico del africano. Con frecuencia se ha intentado ver en este cuento un sentido místico y se ha interpretado como consagración de Lucio a Isis. Apuleyo, iniciado él mismo en muchos misterios (Apol. 55), se identifica con Lucio en el último libro. La forma de narrar en primera persona conduciría además a considerar toda la novela como una autobiografía alegórica.

BIBLIOGRAFÍA: P. Junghanns, *Die Erzählungstechnik von A.' Metamorphosen und ihre Vorlagen,* 1932. — H. Riefstahl, *Der Roman des Apuleius,* 1938. — P. Scazzoso, *Le metamorfosi di Apuleio,* 1951. Como introducción a los problemas sobre "Amor y Psique" en la ciencia religiosa y en la investigación de los cuentos de hadas: O. Weinreich en L. Friedländer, *Sittengeschichte Roms,* [10]1921, vol. 4, 89 ss. — M. Bernhard, *Der Stil des Apuleius v. Madaura,* 1927.

Con Adriano entramos en la gran época de la *Jurisprudencia* romana. Por encargo del emperador editó SALVIUS

IULIANUS el edicto pretorio, que se convirtió en ley del imperio como *edictum perpetuum*. Bajo el reinado de los Antoninos escribió GAIUS (hacia el 161) el clásico manual de derecho romano *Institutiones*, en 4 libros. Continuaron la tradición PAPINIANUS bajo Septimio Severo, ULPIANUS y PAULUS bajo Caracalla y Alejandro Severo. Su lenguaje se ve libre del estilo que la moda de entonces imponía y siguen las huellas de los modelos clásicos. En amplísimos extractos han pasado a los *Digestos* (Pandectas) que se fusionaron con las *Instituciones* de Justiniano y el *Codex Iustinianus* (533/34) formando el *Corpus Iuris*.

BIBLIOGRAFÍA: Hace una exposición magistral L. Wenger, *Die Quellen des römischen Rechts*, 1953. — A. M. Honoré, *Gaius: a biography*, 1962.

Todavía hemos de considerar en este lugar otra obra, las "Meditaciones" (*Eis heauton*), escritas en griego por el emperador filósofo MARCUS AURELIUS. No sólo son la obra más sustancial escrita por un romano desde Tácito, sino también un hito en el camino de la literatura introspectiva desde Cicerón y Séneca hasta las *Confesiones* de san Agustín. Para hacerse cargo del camino andado por M. Aurelio son de interés, al lado de este diario filosófico, las cartas del joven príncipe a Frontón.

2. LA ENTRADA DE LOS CRISTIANOS EN LA LITERATURA ROMANA

A partir de la segunda mitad del siglo II existe una literatura latina del cristianismo. En Occidente el evangelio se difundió al principio principalmente entre las clases bajas de habla griega de las grandes ciudades. Mas en el transcurso del siglo II se impuso el latín como lengua de la Iglesia occidental. Parece ser que esto aconteció primeramente en África.

Es aquí donde no sólo se hicieron las primeras traducciones latinas de la Biblia y de otros primitivos escritos cristianos (la *Doctrina de los Apóstoles*, el *Pastor de Hermas*), sino que también, con Tertuliano y Cipriano de Cartago, se escribió la primera literatura original latina; probablemente era también africano el contemporáneo de Tertuliano Minucio Félix, que escribió en Roma.

Los cristianos adoptaron ante la literatura antigua una actitud semejante a la que en un tiempo manifestaron los romanos con relación a la griega. La enseñanza que impartían los discípulos de Jesús era al principio oral, como la del Maestro; sólo gradualmente fueron tomando forma literaria sus palabras [1]. Ahora bien, la inevitable interacción con el espíritu y la cultura helénicos implicó el empleo de sus formas literarias, acomodadas al espíritu cristiano. La diatriba y el protréptico se convierten en apologética; la carta y el discurso, en epístola y sermón, y el escrito doctrinal filosófico, en tratado teológico. De la misma manera que los paganos comentaban sus clásicos, los cristianos hacían lo propio con la Biblia, y la contraposición entre la filología alejandrina y la alegoresis pergameno-estoica (Parte 1.ª, pág. 112) tiene su correspondencia en la interpretación literal y alegórica de la Biblia. La biografía y aretalogía antiguas se funden en el género de la leyenda de santos cristiana. Todo esto tiene lugar primeramente en la Iglesia griega. Los latinos marchan al principio por sus propios caminos: El *Apologeticum* de TERTULIANO (197) es una alocución judicial fingida, y la mayoría de sus restantes obras nos dejan vislumbrar en él al abogado. Los escritos y cartas de CIPRIANO, obispo de Cartago († 258), brotan de las funciones pastorales de su ministerio episcopal. Mucho tiempo tardó el Occiden-

[1] Tan sólo la historia canónica de los *Hechos de los apóstoles* es una obra escrita conscientemente en el estilo de la historiografía antigua (los *Hechos* apócrifos posteriores pertenecen formalmente al género novelesco).

te cristiano en producir algo parecido a ese vasto programa de educación cristiana orientada según la antigua "Paideia", que se perfila en la obra de Clemente de Alejandría († antes del 215), de Orígenes († 254) y de Eusebio de Cesarea († después del 337), y que, tras la reacción del monaquismo primitivo y de su patrono Atanasio († 373), cristaliza como humanismo ascético de matiz cristiano en las obras de los grandes capadocios y antioquenos: Basilio. Gregorio Nacianceno, Gregorio Niseno y Juan Crisóstomo.

El *latín cristiano* se desarrolla desbordando el latín eclesiástico en sentido estricto como "lenguaje especial", como idioma de una comunidad dentro de la antigua sociedad, lo que ocurrió singularmente en la comunidad estrechamente cerrada del tiempo de las persecuciones. Es esencial a esta modalidad idiomática su inclinación consciente al lenguaje popular oral, así como el influjo decisivo del griego bíblico helenístico, con su trasfondo semítico; mas en su conjunto se halla condicionado por su "situación espiritual". Los grandes escritores de la Iglesia —casi todos formados retóricamente, como los Padres griegos— hacen de él un nuevo lenguaje artístico. Tertuliano es quien había echado la base para ello, mas el estilo peculiar de este autor latino dificilísimo (según Norden) lo hizo tan poco recomendable como su posterior apostasía al montanismo. En Cipriano se funden, a nuestro parecer por vez primera, los rasgos característicos del latín eclesiástico con algunos elementos de retórica en una especie de estilo ligeramente formalista, que se ha designado como estilo curial, y que se convirtió en el lenguaje oficial de obispos y papas y, desde Constantino, también de los príncipes cristianos. Además se cultivó muy conscientemente la prosa retórico-artística, especialmente en África, donde celebra verdaderos triunfos en algunos sermones solemnes de Agustín. Ya MINUCIUS FELIX había comunicado nueva vida al diálogo ciceroniano en su *Octavius* (escrito probablemente *después* del *Apologeticum* de Tertuliano). Lo mismo hizo Agustín en los diálogos filosóficos de los años 386-7. Todos son más o menos ciceronianos, y no sólo el "Cicerón cristiano", LACTANTIUS (hacia el 300; su obra principal: los 7 libros *Divinarum institutionum);* Jerónimo tuvo una vez un sueño en el que el Juez supremo le reprendió y le hizo azotar en castigo de su ciceronismo

(Epíst. 22, 30). La imitación cristiana de Cicerón no se limita a la forma: en el *Octavius* de Minucio Félix hay muchos elementos tomados de la obra ciceroniana *De natura deorum*; AMBROSIUS († 397) hizo en *De officiis ministrorum* una imitación consciente del *De officiis* de Cicerón; las ideas del *Hortensius*, cuya lectura dio a Agustín el primer impulso hacia su conversión, influyen poderosamente hasta Boecio.

Los autores cristianos son casi los únicos que conservan cierta tradición de la literatura latina en la época crítica de los "césares-soldados": desde la caída de los Severos (235) hasta la elección de Diocleciano (284); esto resulta especialmente claro por el contraste de una obra como los *Collectanea* de C. IULIUS SOLINUS, compilación sin alma, que, aun como fuente informativa, tan sólo posee valor en la medida en que el autor no extracta la historia natural de Plinio.

BIBLIOGRAFÍA: Fuera de los manuales de Patrología (Altaner, Bardenhewer, v. Harnack, Quasten), U. Moricca, *Storia della letteratura latina cristiana*, 3 vols., 1925-1933. — P. de Labriolle, *Histoire de la littérature latine chrétienne*, 2 vols., [3]1947. — A. Amatucci, *Storia della letteratura latina cristiana*, [2]1955. — H. Hagendahl, *The Latin Fathers and the Classics*, 1958. — W. Krause, *Die Stellung d. frühchristl. Autoren zur heidn. Literatur*, 1958. — E. K. Rand, *Founders of the Middle Ages*, 1928. — Sobre las peculiaridades del latín cristiano: Ch. Mohrmann, *Études sur le latin des chrétiens*, 1958.

3. EL FLORECIMIENTO TARDÍO DE LA LITERATURA LATINA DESDE EL SIGLO IV

La monarquía absoluta de Diocleciano y sus sucesores, que desde Constantino estableció con la Iglesia una alianza llena de consecuencias históricas, imprimió nuevo impulso a la vida del espíritu; pero la situación literaria es totalmente distinta.

Como introducción para conocer la situación política y espiritual: E. Demougeot, *De l'unité à la division de l'empire romain*, 1951. — P. de Labriolle, *La réaction païenne: étude sur la polémique antichrétienne du prèmier au sixième siècle*, 1934. — P. Courcelle, *Les lettres grecques en occident de Macrobe à Cassiodore*, 1948.

Ya en el siglo III, Oriente y Occidente se habían ido separando progresivamente. Diocleciano y Constantino intentaron transplantar a Oriente la formación latina; Diocleciano, por ejemplo, llamó de África a su corte de Nicomedia al entonces todavía pagano Lactancio. Mas el proceso de escisión progresaba, y la división del Imperio en el 395 le puso el sello. El Imperio romano no es ya bilingüe, sino que consta de una mitad griega y otra mitad latina: en Occidente se limita el conocimiento del griego a círculos cada vez más reducidos.

Como consecuencia de esto sobreviene una oleada de traducciones. Prescindiendo de la literatura utilitaria, como la de los médicos griegos, digamos que en el siglo IV traduce CHALCIDIUS el *Timeo* de Platón junto con un comentario neoplatónico; C. MARIUS VICTORINUS, más tarde convertido al cristianismo, traduce obras de Platón, Aristóteles y Porfirio. Pero sobre todo se traduce la literatura eclesiástica: comentarios, homilías, vidas de santos y, desde el siglo V, también las actas de los concilios. La traducción que hizo EUAGRIUS de la obra de Atanasio *Vita s. Antonii* (hacia el 370) fue decisiva para la forma que adoptaría la hagiografía latina; AMBROSIUS se aproxima en muchas de sus obras a Basilio; RUFINUS de Aquilea († 411) y HIERONIMUS († 420) traducen entre otros a Orígenes y a Eusebio. El trabajo más importante es la elaboración que Jerónimo hace de la Biblia latina, emprendida por encargo del papa Dámaso († 384) y que se llamó la "Vulgata"; comenzada como revisión del Salterio y del Nuevo Testamento a base del texto griego en los libros protocanónicos del Antiguo Testamento, pasa a convertirse en una traducción directa del hebreo.

En la poesía comienzan a aproximarse cristianos y paganos. Por un lado los temas cristianos se cantan en formas clásicas (v. gr., la armonía de los evangelios en hexámetros, de IUVENCUS, el centón virgiliano de PROBA, los poemas de PRUDENTIUS, el *Carmen paschale*

de SEDULIUS). Por otro lado los cristianos tales como Ausonio o Sidonio Apolinar echan mano de la mitología en sus composiciones profanas, como convención poética. Pero la poesía eclesiástica en su sentido estricto sigue otras rutas: en dímetros yámbicos de cuatro versos crea la estrofa popular de los himnos ambrosianos, en los que no raras veces coinciden el "ictus" y el acento silábico. Fuera de la liturgia se encuentra también el verso métrico aprosódico, que corresponde a la forma del latín tardío hablado, como sucede en el canto de guerra agustiniano contra los donatistas *(Psalmus contra partem Donati)*. Un producto híbrido digno de mencionarse es el hexámetro de COMMODIANUS *(Instructiones, Carmen apologeticum)*, quien muy probablemente lo compuso en el siglo v. En cambio se mantiene hasta el fin la tradición de escribir en prosa y en verso artísticos, con que ya hacía tiempo había roto el latín vulgar de la lengua viva; la escuela transmitió dicha tradición a la Edad Media, cuyo cultivo práctico alcanza hasta la Edad Moderna.

Mas antes se libró una dura batalla entre lo nuevo y lo viejo. El resultado estaba decidido antes de empezar: los tradicionalistas trataban de conservar una posición, mientras que los cristianos luchaban por el sentido de la vida. En Oriente la reacción pagana halló un defensor entusiasta en el emperador Juliano, último monarca de la casa de Constantino. En Occidente fue su alma el Senado, único estrato social que permaneció intacto en una sociedad empobrecida material y espiritualmente por un régimen militar que duró todo un siglo: el desplazamiento sucesivo de la corte a Milán (Tréveris, Ravena) y Nicomedia (desde el 330 a Constantinopla) dio en Roma nuevo prestigio al Senado como corporación, al mismo tiempo que hacía volver los ojos cada vez más a la grandeza pasada de la Urbe, que políticamente había perdido su importancia. Ni se dio el Senado por enterado de la existencia de una Roma cristiana que, precisamente por entonces, contaba con un representante notable también en la vida del espíritu, el papa Dámaso.

En relación con esta actitud son muy significativos los 7 libros *Saturnalia* de MACROBIUS THEODOSIUS, hacia el 400: en evidente imitación del marco trazado por Cicerón en *De republica*, cuya escena final comenta, a saber, el *Somnium Scipionis*, dialogan aquí, con ocasión de las fiestas saturnales, algunos senadores importantes (Vetio Agorio Pretextato, el historiador Nicómaco Flaviano, el orador Q. Aurelio Símaco) y el gramático Servio; la conversación gira sobre temas antiguos, en especial sobre Virgilio. — En un discurso que se hizo célebre había suplicado SYMMACHUS el año 384 al emperador Valentiniano II que repusiese en el Senado el altar de la Victoria, que había sido retirado por Constancio y luego nuevamente por Graciano; pero un escrito del obispo Ambrosio inclinó al emperador a rehusar la petición. Es de advertir que ambos rivales hablan como si personificasen a Roma, Símaco como encarnación de la tradición y Ambrosio como símbolo del Imperio convertido al cristianismo. Se trataba de un "test case", que produjo gran impresión: todavía hacia el 400, al devolver Estilicón al Senado la efigie (no el altar) de la diosa de la Victoria, recogió de nuevo Prudencio las ideas ambrosianas en su poema *Contra Symmachum*: lo viejo, ya trasnochado, debe ceder ante la grandeza de lo nuevo. Ambrosio y Prudencio habían sido altos funcionarios; en ambos se conserva y se dilata el espíritu de Roma, pero bautizado.

A un hombre perteneciente al grupo reaccionario le debemos la última gran obra histórica: AMMIANUS MARCELLINUS: de Antioquía, primero oficial a las órdenes de Constantino y de Juliano, se retiró más tarde a Roma para escribir allí la continuación de las Historias de Tácito *(Rerum gestarum libri)*, desde Nerva hasta Valente (96-378); se han conservado los libros 18-31, que tratan del tiempo en que vivió el autor. Es palpable la imitación estilística de Tácito, pero resuena a través de la narración el griego, idioma materno de Amiano. No puede parangonarse con su modelo ni en profundidad de ideas ni en penetración psicológica, pero le supera por su amplitud de espíritu y por la objetividad de su juicio, a pesar de su admiración por Juliano.

La historiografía cristiana tiene un representante de importancia, incluso por el estilo, en SULPICIUS SEVERUS, de Aquitania (*Chronica* en dos libros, terminados el 403); por cierto que en la Edad Media fue conocido sobre todo como autor de la leyenda de san Martín (*Vita s. Martini, 2 Dialogi,* 3 cartas). — El presbítero español PAULUS OROSIUS toma someramente el material que utiliza en los 7 libros de sus *Historiae adversus paganos* (hasta el 417) de fuentes secundarias (v. gr., del Epítome de la historia de Livio, cfr. pág. 229), sin llegar a ser un profundo apologeta. — En cambio es una especialísima fuente histórica de época posterior el *Commemoratorium* sobre San Severino, apóstol de Noricum Ripense († 482), escrito por su antiguo compañero EUGIPPIUS el año 511. Esta hagiografía contiene un cuadro altamente impresionante de la vida romana en los últimos decenios de la amenazada provincia del Danubio.

Una edición excelente de la vida de San Severino con introducción, traducción y comentario es la de R. Noll, 1963.

La mayoría de los escritos históricos del siglo IV carecen de importancia. Con todo, los *Caesares* de AURELIUS VICTOR (360), que llegan hasta Constantino, fueron redactados a base de fuentes fidedignas; también contiene elementos valiosos el escrito anónimo *De viris illustribus urbis Romae* del "Pseudo-Victor". Poco valor tiene la obra copiada en el mismo manuscrito, *Origo gentis Romanae*. Hay que considerar como fuente turbia la llamada *Historia Augusta* (biografías de los césares desde Adriano hasta Diocleciano, 117-285, con lagunas), falseada con seis nombres fingidos de autores que supuestamente escriben bajo Constantino; pero posiblemente escribieron en tiempo de Teodosio y ciertamente después del 360/361 (cfr. E. Hohl, Wr. Studien 71, 1958, 132-152). El *Breviarium ab urbe condita* en 10 libros de EUTROPIUS (época de Valente) no es independiente, pero sí inteligente y bien escrito. Desde el punto de vista histórico la obra más estimable es el manual de historia de la ciudad romana, llamada el *Cronógrafo,* escrito el 354. — En el límite de la literatura histórica están los *Epitoma rei militaris,* en 4 libros, de FLAVIUS VEGETIUS RENATUS; no es anterior a las postrimerías del siglo IV; se trata de extractos de antiguos historiadores y tácticos con los que el autor quiere evitar la decadencia del ejército romano. Debe ser del mismo autor un libro de veterinaria (*Mulomedicina*), que es una obra de especialidad bien escrita.

Nos es dado conocer la retórica oficial de los siglos III y IV por los *panegiristas* galos; no faltan en ellos elementos de interés para la historia de la cultura (Eumenio, 297, sobre la reconstrucción de las escuelas de Autun; el discurso de Año Nuevo del 362 del cónsul Mamertino ante Juliano en Constantinopla). — Se desarrolla con vigor la *literatura epistolar*. Por de pronto nos encontramos con la correspondencia de Símaco en el siglo IV y la de Sidonio Apolinar en el V; en ambos nos llama aún más la atención que en el joven Plinio su mantenimiento dentro de su propia clase social. Frente a estas cartas aparecen las colecciones epistolares cristianas de Cipriano, Jerónimo, Agustín, el papa León I, cuyo valor histórico-cultural no ha sido agotado todavía. — L. SEPTIMIUS representa en tiempo de Constantino la *novela* con su adaptación latina de la "Guerra de Troya" atribuida al cretense DICTYS. En el siglo V le siguió la del (pseudo-epígrafo) frigio DARES. Éstas obras chapuceras, muy leídas en su época, constituyen la raíz de la leyenda troyana de la Edad Media. Rufino tradujo al latín una novela cristiana, las *Recognitiones* del PSEUDO-CLEMENTE. Sólo fue ligeramente adaptada al cristianismo la *Historia Apollonii regis Tyri* (cfr. Shakespeare, "Pericles, Prince of Tyre"), que en la redacción actual procede del siglo VI. En ella se anuncian ya los romances medievales.

Un representante famoso de la gramática es AELIUS DONATUS (hacia mediados del siglo IV), quien además de sus dos gramáticas, la *Ars minor* para principiantes y la *Ars maior* para adelantados, escribió comentarios fundamentales sobre Terencio y Virgilio (véase en su lugar). También son importantes gramáticos Carisius, Diomedes, el comentarista virgiliano Servius y el africano PRISCIANUS (hacia el 500 en Constantinopla). La Edad Media aprendió el latín principalmente en las obras de estos autores; y "Donato" llegó a significar lo mismo que "Gramática".

Los compendios de las *artes liberales* comienzan a adoptar la forma en que los conocería el Medievo. Poco antes de su bautismo (387) proyectó Agustín el plan de una exposición sistemática de las *Disciplinae*, lo mismo que Boecio un siglo después, pero ni uno ni otro llegaron a realizar más que parte de su empresa. Un compendio completo son los 9 libros *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, del norteafricano MARTIANUS CAPELLA, hacia el 400. El fantástico disfraz, hecho de sobrio material, permite a Mercurio (como Hermes Logios) casarse con la Filología y regalarle, como obsequio de bodas,

siete criadas: las siete *artes*, que, una tras otra, recitan su texto. La mezcla de prosa y de verso permite calificar la obra de menipea; sin embargo su lenguaje se encuentra muy lejos de la *satura*, pues tan pronto resulta técnicamente árido como retóricamente barroco. Mas esto no perjudicó al éxito del libro: desde mediados del siglo IX, Marciano Capella es uno de los autores escolares más leídos y comentados.

La poesía experimenta un florecimiento lleno de promesas con el *Pervigilium Veneris* (bien comentado por R. Schilling, 1944). Escrito fluidamente en el popular *versus quadratus* con el verso introductorio intercalado (*Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet*), presenta una fiesta en honor de Venus, con atractivos cuadros de la naturaleza, casi demasiado vaporosos, y escenas con movimientos de ninfas juguetonas. No es ningún gran poema, pero ciertamente es grande su arte y certero su efecto.

La larga disputa sobre la época y autor de este poema puede darse por terminada: se escribió hacia el 307 en Nicomedia por alguien perteneciente al círculo de Rómula, la madre del emperador Galerio; es posible que el autor fuese de África, llamado a Nicomedia como Lactancio, cuya nostalgia por la patria resuena en los versos finales: D. S. Robertson, Class. Review 52 (1938), 109-12; de otro parecer es Schilling págs. XXII ss.

Las poesías de figura compuestas por OPTATIANUS PORFIRIUS (bajo Constantino) sólo merecen una mención pasajera por su influjo (Hrabanus Maurus, *De laudibus s. crucis*, siglo IX). — Un tal TIBERIANUS, que desempeñó altas funciones entre el 326 y el 335, es con toda probabilidad el autor de las poesías que corren con su nombre, entre las que encontramos una muy hermosa sobre la naturaleza, más un himno neoplatónico, que presagia la *Consolatio* de Boecio (3, m. 9). El noble RUFIUS FESTUS AVIENUS compuso hacia mediados del siglo IV una obra a imitación de los *Phaenomena* de Arato; entre sus composiciones geográficas, la titulada *Ora maritima* (descripción de las costas del Mediterráneo, que se conserva incompleta) es valiosa histórico-culturalmente, pues aprovecha fuentes griegas muy antiguas, que se remontan hasta el siglo VI a. de C. — Un tal AVIA-

NUS compuso 42 *Fábulas esópicas* en dísticos; casi todas se derivan de las fábulas griegas de Babrio (hacia el 200 d. de C.). Aviano se separa a sabiendas de la forma popular de Fedro. El Teodosio a quien dedica la obra es tal vez Macrobio Teodosio (pág. 298). — Pertenece al círculo de Símaco la colección de 71 epigramas de NAUCELLIUS y sus amigos; entre ellas hay dos composiciones más largas: una carta Heroida (Penélope) y la sátira de "Sulpicia" (página 267). La colección descubierta en Bobbio el año 1493 se ha editado otra vez hace poco (por F. Munari 1955; cfr. O. Weinreich, Gnomon 31, 1959, 239 ss.; W. Schmid, Gnomon 32, 1960, 340 ss.). Una obra cristiana que hace juego con la anterior son los *epigramas*, en su mayoría en hexámetros, a veces en dísticos, del papa DAMASUS; en gran parte se trata de inscripciones sepulcrales en honor de apóstoles, mártires y papas. — Hacia el 400 se escribió el centenar de adivinanzas en verso de SYMPHOSIUS (bien comentadas por R. T. Ohl, *The Enigmas of Symphosius*, 1928); influyen en Aldhelmo de Malmesbury (siglo VII) y otros anglosajones, como Bonifacio.

D. MAGNUS AUSONIUS fue un talento mayor, que primero trabajó como profesor de Retórica en Burdigala (Burdeos) y luego fue el preceptor del príncipe Graciano, en cuyo reinado fue cónsul el 379; a la muerte del emperador (383), volvió a su patria, donde murió hacia el 395. Sus poesías nos proporcionan un excelente cuadro de la época y trazan un retrato de un cristiano culto, hombre de mundo. No le llegó a dominar la seriedad del cristianismo. Fue a sus ojos un enigma el que su discípulo y amigo PAULINUS, poeta y orador de buenas dotes († el 431 como obispo de Nola), renunciase al mundo; la correspondencia epistolar que mantuvieron (en gran parte poética) deja vislumbrar una callada tragedia.

En su poesía más conocida, *Mosella* (bien explicada por K. Hosius, 1894), describe Ausonio un viaje por Hunsrück y el Mosela, desde Bingen hasta Tréveris; se introduce en esta composición, dentro del cuadro formalista de un himno a la deidad fluvial, un *Iter* con la descripción retórica del río. Con evidente afecto expone Ausonio la vida que se observa en las márgenes del río e inserta de una manera eficaz una competición de remo. — Tiene cierto interés docu-

mental la reseña poética del *Ordo nobilium urbium* (con un puesto de honor para Burdeos) y la *Commemoratio professorum Burdigalensium.* — La serie *Bissula* se refiere a una joven sueva que Graciano le regaló como presente de su campaña alemánica de 368-9. Logra bonitos efectos mediante el contraste convencional entre el primitivismo y la civilización; pero no se trata más que de un juego (*nugae*), a pesar de que Felix Dahn sostenga lo contrario. — El *Cento nuptialis* es una muestra de habilidad técnica: consta de versos y hemistiquios virgilianos, incluso en la detalladísima descripción de la noche de bodas. — Por este mismo tiempo exponía la romana PROBA la historia sagrada en un mosaico semejante de versos virgilianos.

CLAUDIUS (CLAUDIANUS,) nacido en Alejandría, es un verdadero poeta († después del 404). Educado según la tradición griega (llegó a escribir una Gigantomaquia en griego), se dirigió, ya adulto, a la corte del emperador Honorio. En su epopeya contemporánea (v. gr., *De bello Gotico,* 402) y en las invectivas aprendidas en Juvenal contra los ministros del Imperio de Oriente (*in Rufinum,* 396; *in Eutropium,* 399), se convierte en el heraldo de la política de Estilicón, el vándalo reformador del Imperio, que hasta su trágico fin luchó, conforme al espíritu de la tradición romana, por la unidad del Imperio escindido. No llegó a terminar una epopeya mitológica en tres libros, *De raptu Proserpinae,* en la que, a la manera virgiliana, trataba de insertar el presente en que vivía el autor. Es cierto que Claudio era cristiano de nombre, no obstante la opinión opuesta de san Agustín (Civ. 5, 26 *a Christi nomine alienus*); es auténtico el poema (encargado) *De Salvatore.* Conocemos lo bastante de la epopeya cortesana griega para hacernos una idea de la altura a que rayó Claudiano. De la misma manera que renovó la sátira de Juvenal, también resulta, como épico, capaz de moverse con soltura como heredero de Virgilio, Ovidio, Lucano y Estacio. El lenguaje y la técnica métrica resultan sorprendentemente puros y clásicos; las escenas separadas en que divide la acción (a seme-

janza del arte de la Antigüedad tardía) transmiten con suma penetración, precisamente por su plasticidad, su contenido espiritual. Y aun a pesar de la evidente relación con las realidades de su tiempo, la mitología mantiene su aliento poético, de la misma manera que su Roma es todavía realmente la Dea Roma.

BIBLIOGRAFÍA: La edición básica de Th. Birt (1892) con una importante introducción. — P. Fargues, *Claudien, études sur sa poésie et son temps,* 1933. — W. Schmid, *Claudianus: Reallexikon f. Antike u. Christentum,* 3, 1957, 152-67: es un estudio provechoso, sucintamente orientador.

El año 404/405 publicó el español AURELIUS PRUDENTIUS CLEMENS una colección de sus poemas, cuando contaba 57 años. Han pasado a la liturgia muchas de sus composiciones líricas, escritas en diversos metros y estrofas, incluso horacianas (*Kathemerinon,* especie de "Libro de horas"; *Peristephanon,* himnos panegíricos de los mártires). Entre los poemas didácticos en hexámetros, el más importante de todos para la posteridad fue la *Psychomachia,* que representa la lucha por el alma humana entre las virtudes y los vicios personificados. El poema se mueve en muchos planos, entretejiendo luchas individuales entre figuras femeninas —semejantes a amazonas—, ejemplos bíblicos e interpretaciones alegórico-didácticas. Ilustrada al poco de su aparición en buen estilo antiguo, la *Psychomachia* siguió ejerciendo un poderoso influjo en el alegorismo medieval, tanto literario como iconográfico, para representar virtudes y vicios. Poeta lleno de fuerza y sentimiento, Prudencio posee algo del genio y temperamento del barroco español.

Se respira un clima bien diferente en el poético *Iter* en el que el galo RUTILIUS CLAUDIUS NAMATIANUS —*magister officiorum* y prefecto de la ciudad de Roma— describe un viaje que emprendió el 416 o el 417 para visitar sus propiedades, que en su patria habían sido devastadas por los godos; su otra obra *De reditu suo* en dos libros escritos en dísticos

quedó incompleta. Al dominio magistral de la forma se juntan una gran claridad gráfica y un temperamento inquieto. Aunque nominalmente cristiano, Rutilio se siente singularmente atraído por la antigua Roma, en cuya misión cree aun después de la conquista y saqueo de Alarico el 410; su himno de despedida a la *regina mundi* (1, 47-164) es una conmovedora profesión de fe. Muchos cristianos de su tiempo participaron en su oposición al monaquismo, que, siendo él muy joven, se propagaba desde Oriente al oeste mediterráneo y en el que él mismo había "perdido" a un amigo joven y distinguido; sólo que la crítica de Rutilio es singularmente amarga (1, 439-452; 515-526) y se enfrenta no sólo con los extremismos de esa forma de vida, sino incluso con el espíritu que la fomenta.

La caída de Roma el año 410 comunicó a AURELIUS AUGUSTINUS (354-430) el aliento necesario para la redacción de su obra más influyente, los 22 libros de su *De civitate Dei*. Educado cristianamente en Tagaste, hijo del pagano Patricio y de la cristiana Mónica, abandonó la fe durante sus estudios en Madaura y Cartago. Siguió un agitado período de evolución religiosa, en la que pasó por el maniqueísmo, el escepticismo y el neoplatonismo, hasta que en Milán, donde había marchado para ejercer su profesión de profesor de Retórica, Ambrosio le infundió el espíritu cristiano y le bautizó el 387. Después de una temporada de reflexión filosófico-religiosa en Cassiciacum volvió a su patria. El 395 se le hacía obispo de Hipona. Sus *Confessiones* (en 13 libros, escritos hacia el 400) son una confesión ante Dios y para Dios, expuesta en forma de sentida plegaria. En ellas describe el camino que le llevó a la aceptación de la revelación cristiana, con una mirada retrospectiva que sirva también de explicación para sus contemporáneos.

El reproche que corrientemente se le hacía al cristianismo, a saber, que las desdichas de aquel tiempo no eran más que el castigo por el abandono de las deidades antiguas y

el triunfo del cristianismo, le dio pie al único pensador original de la época —como lo prueban ya los Diálogos y *Soliloquia* del todavía catecúmeno— para estudiar y discutir, penetrando hasta su misma sustancia, todo lo que Roma había propugnado; la apologética se profundiza convirtiéndose en una visión cristiana de la historia. En su opinión, Roma no es un símbolo, como lo era para Símaco o Claudiano, para Ambrosio o Prudencio, sino tan sólo una magnitud histórica, que él analiza críticamente. Las dos potencias rivales que a su parecer van fraguando la historia son los dos reinos hostiles, el terrenal y el divino. Avanzan por el tiempo inextricablemente entrelazados; tan sólo al final de los tiempos se logrará la victoria definitiva del reino de Dios.

No entra en el plan de nuestra obra la apreciación de los escritos y personalidad de Agustín. Puede consultarse E. Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin,* 1929; H.-I. Marrou, *Saint-Augustin et la fin de la culture antique,* [4]1958; J. J. O'Meara, *The Young Augustine,* 1954.

El siglo v fue testigo de la desintegración del Imperio romano de Occidente como estructura política. Los visigodos dominaban en el sur de las Galias desde el 415, hasta que pasaron a España el 507; los vándalos, que se hallaban ante Hipona a la muerte de Agustín, se asentaron en África; a fines de siglo (el 493) Teodorico estableció en Italia el reino de los ostrogodos, que duró sesenta años. En la decadencia general de la cultura, los grandes terratenientes senatoriales fueron quienes de nuevo evitaron la pérdida completa de la tradición literaria, gracias a sus desvelos por la herencia espiritual de sus antepasados.

A este grupo pertenece el galo de gran cultura, incluso con perfecto dominio del griego todavía, C. SOLLIUS APOLLINARIS SIDONIUS; no sólo representó con éxito cerca de muchos emperadores los intereses de su patria, gracias a sus retóricos poemas panegíricos y a su habilidosa diplomacia, sino que más tarde (desde el 470) como obispo de Clermont medió no sin provecho, a pesar de algunas humillaciones,

entre los galo-romanos y sus dominadores visigodos. Es cierto que sus poesías sólo son tolerables a ratos, y los 9 libros de sus cartas, en estilo retórico preciosista, ni siquiera compensado por su fondo importante, nos ofrecen, sin embargo, un cuadro típico de aquella sociedad.

Aunque Sidonio no llegó a interesarse como hombre por otra cosa más que por su clase social, de modo que aun siendo obispo le faltó el justo sentimiento de igualdad de los hombres ante Dios, con todo y dentro de su círculo, resulta noble y amable.

Es muy recomendable la lectura de C. E. Stevens, *Sidonius Apollinaris and his age,* 1933.

África sólo hacia fines de siglo comienza a reponerse espiritualmente. En tiempo del rey Guntamundo (484-496), BLOSSIUS AEMILIUS DRACONTIUS, de Cartago, compuso algunas poesías circunstanciales (entre ellas *Satisfactio,* en la que el poeta, prisionero, suplica gracia), pequeñas epopeyas mitológicas y un poema en 3 libros titulado *De laudibus Dei* (el primero, sobre la creación del mundo, tiene calidad poética). Verosímilmente es de Draconcio la *Orestis tragoedia* (épica); al mismo círculo debe atribuirse el epilión *Aegritudo Perdiccae*: Perdicas, por no haber hecho caso a Venus, es castigado por Cupido con un amor pecaminoso hacia su madre, y muere víctima de su conflicto entre la pasión y el sentimiento ético. — LUXORIUS pertenece ya al siglo VI y es un continuador de los *poetae novelli* de la época de los Antoninos. Es el más joven de una serie de poetas cuya producción llena la *Antologia latina* —junto a composiciones más antiguas como el *Pervigilium Veneris*— que abarcó en un tiempo 24 libros, conservados en su mayor parte en el Codex Salmasianus (París Bibl. nat. lat. 10318, del siglo VII-VIII). El prólogo en prosa del libro VII está escrito en el latín de las glosas, como más tarde y con otro vocabulario la *Hisperica Famina* del occidente británico o de Irlanda. — Hacia el 550 cantó FLAVIUS CRESCONIUS CORIPPUS en los 8 libros de su *Iohannis* la campaña victoriosa que llevó a cabo contra los moros el general bizantino Johannes. Luego recibió un empleo en la corte de Bizancio; en su vejez escribió 4 libros *In laudem Iustini.* En su obra anterior, Coripo es un cronista que narra

con vivacidad y participa en el relato; la mitología tradicional desempeña un papel muy secundario, aunque todavía no se ha convertido del todo en metonimia.

El enérgico y mesurado señor de los ostrogodos, Teodorico (493-526), trae a Italia un postrer florecimiento de la cultura, tanto material como espiritual. La administración civil, que no modificó en absoluto, la dejó en manos de las clases superiores romanas; más aún, participó en sus esfuerzos culturales. En este grupo sobresalió MAGNUS AURELIUS CASSIODORUS, cos. 514, quien fue secretario de Estado bajo el dominio de Teodorico y sus sucesores, antes de retirarse hacia el 540 a sus fincas privadas del sur de Italia y de tratar de realizar como Abad de Vivarium el sueño no satisfecho de su vida, a saber, el crear una universidad cristiana. en pequeño.

De entre sus múltiples escritos, resultan indispensables para la historia cultural de su tiempo las *Institutiones divinarum et humanarum litterarum* (en 2 libros) y, para la historia política, la colección de escritos oficiales (en 12 libros) titulada *Variae*. Su comentario de los salmos hizo madurar la exégesis con un resultado que sólo consiguió el de Agustín. Nos habría interesado mucho más aún su historia goda (*De origine actibusque Getarum*); pero por desgracia sólo la conocemos en el extracto, en un latín vulgar muy acentuado, que hizo de ella un contemporáneo, el godo romanizado *Iordanis*. Junto a Casiodoro merece mencionarse el obispo de Ticino ENNODIUS († 521), quien tanto en verso como en prosa es un digno representante de la tradición clásico-cristiana. Su protegido ARATOR (primero empleado del Estado y luego subdiácono) escribió una epopeya de tipo alegórico titulada *De actibus apostolorum,* que recitó en Roma con gran aplauso el año 544.

La máxima importancia literaria corresponde a ANICIUS MANLIUS SEVERINUS BOETHIUS. cos. 510 y luego *magister officiorum*. En plena posesión de la cultura greco-romana, tanto nacional como cristiana, estaba penetrado por la unidad

fundamental de la concepción platónico-aristotélica y cristiana del mundo, siendo el primer representante de la *philosophia perennis.* Sin descuidar los deberes de los altos cargos a que fue llamado por el rey, Boecio hallaba tiempo para escribir numerosas obras de erudición. Elaboró varias disciplinas del Quadrivium (Aritmética, Música). Como teólogo ortodoxo terció en las disputas dogmáticas de su tiempo. Su gran proyecto de traducir y comentar todas las obras de Platón y de Aristóteles, y demostrar su armonía fundamental, se detuvo en sus comienzos, pues sólo llegó a traducir y comentar el *Organon* de Aristóteles y la *Isagoge* de Porfirio: en efecto, el 523, cuando aún no contaba 45 años, el amedrentado Senado le declaró culpable de alta traición por las relaciones que, según se sospechaba, mantenía con Bizancio y, en consecuencia, fue ajusticiado el año siguiente. En su obra *Consuelo de la filosofía,* escrita entre la condena y la ejecución, Boecio nos ofreció una perspectiva madura, tanto espiritual como artísticamente, de su concepción del mundo.

Por su forma, los 5 libros *De Philosophiae consolatione* pertenecen a la *satura menipea,* igual que la obra de Marciano Capella. Por su contenido, son un protréptico en forma de escrito de consuelo para sí mismo (cfr. Cicerón); un protréptico a la manera del *Hortensius* ciceroniano y de su modelo aristotélico; pero así como Agustín en los *Soliloquia* conversa con su razón mediante preguntas y respuestas que se da a sí mismo, así la *Consolatio* es un diálogo entre Boecio, que espera la ejecución, y la filosofía personificada Una vez que el espíritu "enfermo" de Boecio ha examinado la falta de fundamento que tienen sus quejas y la futilidad de los bienes terrenales a la luz de los "pobres remedios" que le sugiere la diatriba cínica y estoica, vuelve su mirada a los "poderosos remedios" de la metafísica platónica y aristotélica y de la teología, que le recuerdan su naturaleza inmortal, destinada a la unión con Dios, que ya en esta vida nos es dado reconocer como libertad interior frente a la coacción del destino *(Fortuna, fatum).* En la transición de los pensamientos preliminares a los más elevados hay un himno solemne al creador del mundo, tal como lo entienden el *Timeo* de Platón y sus intérpretes

neoplatónicos. Las demás poesías, compuestas en los metros más variados, desarrollan ideas de las partes escritas en prosa, los ilustran con la mitología y la historia, o bien son de carácter personal, como la conmovedora elegía del comienzo. Poéticamente son de valor desigual: las más flojas se reducen a teoría del conocimiento o ética hábilmente versificadas; las mejores (1, m. 1. m. 5; 3, m. 9) se refieren a la confesión personal que le lleva a la queja o a la plegaria; también se encuentran leyendas mitológicas, entre las que nos impresiona de nuevo la de Orfeo y Eurídice (3, m. 12). Boecio integra la mitología en un mundo cristiano; no es ni alegoría ni metonimia, sino parábola: hace juego con los ejemplos romanos que ilustran la obra al modo de su modelo ciceroniano. El autor se mantiene en el marco filosófico que ha escogido: no se dice una sola palabra de Cristo, gracia, salvación; sólo una lectura más cuidadosa nos permite reconocer ciertas relaciones con la teología agustiniana. Es evidente que Boecio no puede compararse como pensador con Agustín; pero no hay duda de que posee un sentimiento ardiente respecto a las cuestiones filosóficas más importantes: valor y futilidad de los bienes terrenos, sentido de la vida, inmortalidad, providencia y azar, libre albedrío. El hecho de que tales cuestiones se planteen *in extremis,* les confiere aquella fuerza penetrante que convierte el libro en una obra de la literatura universal.

Bibliografía: H. Usener, *Anecdoton Holderi: ein Beitrag zur Geschichte Roms in ostgotischer Zeit,* 1877. — H. M. Barret, *Boethius: some aspects of his time and work,* 1940. — F. Klingner, *De Boethii Consolatione Philosophiae,* 1921. — H. R. Patch, *The tradition of Boethius: a study of his importance in mediaeval culture,* 1935.

Poco después de la muerte de Boecio, la reconquista de Italia por Bizancio, junto con la defensa desesperada de los ostrogodos, volvió a afectar gravemente el bienestar y la cultura. Con todo no se perdió la herencia clásica; la conservaron hombres como Casiodoro al sur de la Península o el irlandés Columbano en el norte; continuó también operante en el reino español de los visigodos hasta fines del siglo VII, sobre todo con Isidoro de Sevilla, † 636, y Julián de Toledo, † 691. También tiende un puente a la Edad Media la poesía

de VENANTIUS FORTUNATUS, n. hacia el 530 junto a Treviso y m. poco después del 600 siendo obispo de Poitiers. Cuando las escuelas carolingias se hicieron cargo de la herencia literaria de Roma, Boecio fue agregado como postrer clásico a los grandes autores de la época anterior en calidad de "último romano".

ÍNDICES

ÍNDICE DE AUTORES

ÍNDICE DE MATERIAS

ÍNDICE GENERAL

PARTE PRIMERA

LA LITERATURA DE LA REPÚBLICA

PARTE SEGUNDA

LA LITERATURA DEL IMPERIO

El autor establece en la Introducción, breve pero enjundiosa, una clara distinción entre los conceptos de «literatura latina» y «literatura romana», y señala como objeto de su estudio la literatura de los romanos en sentido estricto. Pero en esta categoría de romanos entran para él los habitantes de todos los países romanizados: Italia desde las guerras de conquista (91 - 88 a. de C.), España desde los comienzos de nuestra era, África desde el siglo II y las Galias desde fines del siglo III.

En cuanto al contenido de la literatura, no se limita Bieler a las obras que pertenecen a lo que ha solido llamarse «Bellas Letras». Es cierto que de los escritos puramente técnicos trata sólo en la medida en que pueden contribuir a hacernos comprender las obras literarias y su ambiente cultural. Pero estudia con detenimiento las obras directamente relacionadas con las tres disciplinas que en la Antigüedad eran fundamentales para la formación humana y, por consiguiente, para la literatura: la historia, la filosofía y la retórica.

La obra se divide en dos partes tituladas *La literatura de la República* y *La literatura del Imperio.* Cada una de ellas formaba en la edición alemana un pequeño volumen; pero aquí, para facilitar su manejo, han sido agrupadas ambas en el mismo.

La lectura de esta obra magistral, densa pero muy clara, no sólo enriquecerá de conocimientos sobre el tema a los estudiantes de Humanidades en general y de Filología clásica en particular, sino que incluso será útil a los especialistas en la materia.